LAUDOMIA CECCHINI

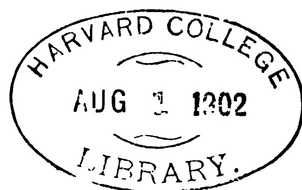


LA BALLATA ROMANTICA
IN ITALIA



DITTA G. B. PARAVIA E COMP.
figli di I. VIGLIARDI
Editori-Librai
FIRENZE - TORINO - ROMA - MILANO - NAPOLI

1901


HARVARD COLLEGE
AUG 1 1902
LIBRARY.

ALLA SANTA MEMORIA DEL PADRE MIO

Siena, 1901 — Nuova Tipografia.

INTRODUZIONE

In questo studio intendo di ricercare quale svolgimento abbia avuto presso di noi quel genere di poesia che il Carducci fin dal 1863 designava col nome di *ballata romantica* (¹), e che da' suoi cultori ed illustratori, ne' varii popoli, nei diversi tempi, ebbe più nomi, ma di preferenza quelli di *ballata* o *romanza*. Diciamola col Carducci ballata romantica. Romantica, perchè da noi fu importazione del romanticismo, e perchè tale aggettivo serve a togliere ogni confusione con l' antica canzone a ballo; ballata, d' altra parte, perchè il moderno rifiorire di essa procede dagli antichi canti d' Inghilterra e di Scozia che portarono questo nome; il quale fu perciò preferito dai poeti tedeschi; e, per conseguenza, da quelli tra gl' italiani che più largamente la coltivarono: il Carrer ed il Prati.

I critici sono stati incerti anche nel classificare questo componimento: i più lo posero tra la poesia epico-lirica, dietro l'esempio del Bürger; alcuni lo chiamarono « piccola epica »; altri l' accostarono alla drammatica; a me sembra che sia più nel vero il Goethe, scrivendo: « In natura vi sono soltanto tre schiette forme di poesia:... Epopea, lirica, dramma. Queste tre specie poetiche possono operare unite, o separatamente; spesso nella più piccola poesia si trovano insieme, ed appunto per tale

(¹) Le *Stanze*, l'*Orfeo* e le *Rime* di MESSER ANGELO POLIZIANO, a cura di GIOSUÈ CARDUCCI - Firenze, Barbèra, 1863. pag. CXXX.

unione producono in ristrettissimo spazio la più splendida immagine, come possiamo vedere chiaramente nelle più pregevoli ballate di tutti i popoli » [1].

È quasi impossibile una vera definizione di tal componimento, attesa la varietà degli aspetti ch' esso presenta da popolo a popolo, non solo, ma anche da poeta a poeta, ed anche in un poeta medesimo; nè io intendo addentrarmi in ardue questioni metafisiche. Qualunque debba essere il nome suo, a qualunque genere appartenga, in qualunque modo debba essere definita, io devo prendere la ballata romantica quale fu nella letteratura italiana del secolo scorso.

È noto come lo studio degli antichi canti popolari, che fu iniziato in Inghilterra dall'Addison fin dal 1711, e validamente soccorso da Tommaso Percy, col porre in luce nel 1765 le *Reliquie dell' antica poesia inglese*, non appena propagato in Germania da Goffredo Herder, movesse il Bürger a trapiantare la ballata inglese nella letteratura tedesca. Nel 1773, cinque anni prima che l' Herder pubblicasse le *Voci dei popoli nelle canzoni*, con le quali sembrava conchiudere il suo lungo lavoro intorno alla poesia popolare, il Bürger componeva la *Eleonora*, e cominciava il *Cacciatore feroce*, le due ballate di lui più conosciute fra il popolo di Germania e fra i letterati d' Italia.

Ed è pur noto come tale genere di poesia, rinnovato dal Bürger, fosse ripreso e perfezionato in Germania dal Goethe, dallo Schiller, dall' Uhland, insuperati maestri; e come si diramasse con il romanticismo nelle varie letterature europee. Principali cultori furono: Walter Scott ed i poeti così detti *laghisti* — Wordsworth, Coleridge, Southey — in Inghilterra; Victor Hugo in Francia; Don Angelo Saavedra duca di Rivas in Ispagna.

Ma nessuno, ch' io sappia, ha tentato di esporre ordinatamente come la ballata penetrasse in Italia, e come si svolgesse nei tre poeti che ne furono successivamente

---

(1) *West-östlichen Divan* - Noten und Abhandlungen. GOETHE 's WERKE - Stuttgart, Cotta, 1875. I. 590.

i rappresentanti: il Berchet, che nel 1816 iniziò la scuola romantica; il Carrer, che avendo massima nominanza tra il '30 e il '40 sta quasi anello di congiunzione tra la prima e la seconda generazione di quella scuola; il Prati, che la chiuse, riaccostandosi sul declinare ai classici, come il Berchet di classico era divenuto romantico.

Della nostra ballata parlarono incidentalmente i critici che la esaminarono pei giornali del tempo nei tre poeti ricordati, e in altri minori; a parer mio ne fu parlato più acutamente che altrove nel *Crepuscolo,* forse per opera del direttore, Carlo Tenca; il quale, scrivendo nel decennio che lavorò silenzioso a svolgere dai lutti di Novara il trionfo di San Martino, all' intento politico adombrato nel nome stesso del giornale non asservì nè l' arte, nè la critica, ma arte e critica avvivò, infondendo in esse, con l' intento politico, nuovi rivi di sangue.

Più o meno brevi, più o meno esatte osservazioni sul genere si trovano sparse anche in quasi tutti gli scritti intorno ai poeti che lo trattarono. Ma bisogna pur dire, che se di quegli scritti ne abbiamo non pochi, neppure uno è storicamente e criticamente compiuto. Per il Berchet siamo ancora a quanto ne disse il Cusani nel 1863; (1) chè il grosso volume pubblicato dal dottor Passanisi nel 1888 (2) non fa che avviluppare di bei discorsi i fatti dal Cusani assodati.

Intorno al Carrer si è manifestato da varii anni un risveglio; ma negli studi pubblicati fino ad ora, se anche con diligente larghezza di notizie ed abbondanza per avventura soverchia di citazioni, la fisonomia del poeta non si scorge più interamente e lucidamente di quello che si scorgesse ne' primi cenni biografici di amici ed ammiratori.

Per il Prati manca perfino il tentativo di uno studio storico-critico. Morto appena, molti scrissero di lui, e ne scrisse Giosuè Carducci; (3) ma se il Maestro ab-

(1) *Della vita e delle opere di G. B.* In: *Opere di G. B. edite e inedite.* Milano, Pirotta (Tip. Albertari), 1863.

(2) *Giovanni Berchet.* Torino, Bocca, 1888.

(3) *G. Prati.* In: *Bozzetti e scherme.* Bologna, Zanichelli, 1889, pp. 388-416.

bracciò, come sempre, l' opera del poeta nel suo complesso, in una di quelle sintesi meravigliose che egli solo sa fare, lo studioso paziente deve ancora riempire i contorni che il Maestro tracciò.

In ogni modo, io, giovandomi specialmente dell' aiuto prezioso che mi hanno dato i critici contemporanei ai poeti; e più ancora di quello preziosissimo offertomi dai poeti medesimi in articoli critici o in lettere, edite spesso, qualche volta inedite; ho tentato, non già di stabilire quello che fu e significò la ballata romantica nella vita italiana del secolo scorso — chè a ciò ed esperienza di studi e maturità di giudizio mi facevan difetto — ma di tracciarne semplicemente lo svolgimento storico, e di delinearne il diverso aspetto nel Berchet, nel Carrer, nel Prati; appena accennando agl' innumerevoli poeti minori che ad essi si unirono.

Il mio è in gran parte lavoro di esposizione analitica, seguendo la traccia dei piccoli fatti che ho ricercati con lunga e paziente fatica. Più d' una volta sarò anche costretta a confessare di avere cercato invano.

I.

GIOVANNI BERCHET

e il primo svolgimento della ballata romantica in Italia

§ 1. La lettera semiseria di Grisostomo. — § 2. Concetto del Berchet intorno al genere. — § 3. Composizione, contenuto e carattere delle sette romanze di lui. — § 4. Come devono essere giudicate.

§ 1. — Nel 1810 Giovanni Berchet pubblicava tradotto in prosa italiana il *Vicario di Wakefield* (1); e con esso la versione poetica della ballata *Ederino*, inserita dal Goldsmith nel Cap. VIII del romanzo. Non ostante il benevolo giudizio di Benedetto Prina, (2) uno dei pochi biografi del Berchet, e di Giovanni Mestica, (3) la traduzione della ballata inglese non mi par troppo felice; ma è da notarsi come il primo, o, almeno, uno dei primi tentativi che siano stati fatti in Italia intorno al genere nuovo.

Questa è anche l' unica volta che il Berchet adopera il nome di *ballata: romanzi* chiamò poi la *Eleonora* e il *Cacciatore feroce,* come aveva fatto la Stael nel libro sull'Alemagna, ch'egli conosceva; *romanze* chiamò più tardi le composizioni sue originali.

Un fatto di grande importanza nella storia della nostra letteratura è l' apparire, nel 1816, della *Lettera*

---

(1) Milano, DESTEFANIS, 1810.
(2) - *Scritti biografici* - - Milano, Menozzi, 1880, pp. 174 e seg.
(3) - *Manuale della Lett. ital. nel sec. XIX.* Firenze, Barbèra, 1885, V. II. p. 1, pp. 316-28.

semiseria di Grisostomo; (1) ma allo storico del romanticismo spetta determinare come questa desse il segnale della battaglia classico-romantica, già preparata da tempo, e come debbano giudicarsi i cànoni della nuova dottrina, allora banditi dal Berchet; quali principii vi si esponessero riguardo al genere da me studiato, dirò in seguito: ora, dovendo considerare questa lettera unicamente in relazione alla storia della ballata romantica, mi limiterò a riprendere le domande che Grisostomo faceva a se stesso, per vedere di rispondervi con la scorta dei fatti.

« 1° — La moderna Italia ammetterebbe ella poesie di questo genere? (i Romanzi)

2° — Il *Cacciatore feroce* e la *Eleonora* piaceranno in Italia? » (pag. 226)

Veramente anche Grisostomo temeva che le due romanze spiacessero agl' Italiani, « per l' argomento loro e per lo stile » (pag. 227); e principalmente per l' argomento, perchè il terribile e il meraviglioso sul quale sono fondate non trovano fede da noi. Questo hanno poi ripetuto molti de' critici suoi, (2) e a questo risponde, molto saggiamente, a parer mio, Francesco De Sanctis: (3) « Quando leggo certe cose divinamente rappresentate, che m' importa della logica, e di tutte le distinzioni che facciamo a freddo? L' interesse storico non ha nulla che vedere con la poesia, la quale anche cose straordinarie e fuori natura può rappresentare, purchè le rappresenti con tale colorito, da non lasciarci tempo per difenderci dall' entusiasmo e domandarci: è vero? Così va spiegato l' interesse che v' ispira Dante, Ariosto, il più bizzarro fra i poeti, e anche qualche brano di queste due romanze ».

E forse neppure Grisostomo era interamente convinto delle sue argomentazioni; perchè conchiudeva dicen-

---

(1) Milano, Bernardoni, 1816. In: BERCHET, *Opere*. Ediz. cit. pp. 207-263.

(2) CESARE CANTÙ - *Il Conciliatore e i Carbonari* - Milano, Treves, 1878 - Cap. VI. - GIUSEPPE BUSTELLI - *Della vita e degli scritti di G. B.* - Firenze, Cellini, 1871, pp. 14 e seg. - BENEDETTO PRINA, op. cit. pag. 181.

(3) *Letteratura italiana nel sec. XIX*. Napoli, Morano, 1897 - pp. 488-89.

do: « io credo di potere rispondere a te (è noto che egli finge di scrivere al figlio), che in Italia altri rideranno freddamente di questi due Romanzi, altri diranno essere un peccato l' avere arricchito di tanta poesia argomenti da non trattarsi, ed altri si trasporteranno alle circostanze del popolo, per cui furono scritti, ed assumendone le opinioni e l' entusiasmo, divideranno con lui la pietà, la maraviglia e il terrore. Parmi che gli ultimi, comecchè pochi forse, mostreranno indole più poetica » (p. 255).

Io, pur facendo delle riserve sull'intrinseco valore di quei componimenti, e più sulla convenienza di essi al gusto italiano d'allora, inclino a credere che alla loro fortuna in Italia abbia nociuto eziandio *lo stile;* vale a dirè la veste con la quale furono presentati. Nella traduzione in prosa del Berchet, pèrdono senza dubbio quell' impeto nativo per il quale rapirono seco tutto il popolo di Germania, e si rendono più stridenti certe cose, già arrischiate in tedesco; nelle traduzioni in verso che si tentarono gli anni successivi, per esempio da un certo F. A. nel 1819, nel 1828 da Antonio Bellati, nel 1840 da un tal Francesco Combi, e finalmente nel 1844 da Casimiro Varese, [1] la Eleonora (chè specialmente su questa ballata si appuntarono amici ed avversarii) cade talvolta nel ridicolo, o perde quella semplicità che, se anche un po' rozza, è efficacissima nell' originale.

Ed è anzi notevole, che, laddove i romantici come il De-Breme rimproverarono al Berchet la scelta delle due ballate perchè fondate su leggende superstiziose, e non credute dal popolo nostro, un classico come Giuseppe Acerbi — direttore della Biblioteca Italiana che era allora il più ostinato campione del classicismo — rimproverava quella scelta, soltanto perchè rappresentava

---

(1) La *Biblioteca Italiana* - Agosto 1819 (T. XV. p. 262). — Poesie scelte da MATTHISON, GOETHE, SCHILLER, CRAMER e BÜRGER, tradotte in versi italiani da ANTONIO BELLATI — Milano, Ferrario, 1828 — (La medesima traduzione della Eleonora si legge in: Saggio di poesie alemanne recate in versi italiani da ANTONIO BELLATI. Milano, Fontana, 1832). La *Strenna triestina* per il 1840 - Anno II. Trieste, Marcenio (tip. Marenigh), 1840. — La *Strenna italiana* per il 1844 - Anno XI. Milano, Ripamonti e Carpano, 1844.

un tentativo di cosa impossibile, quale si era, secondo lui, la traduzione di quelle poesie (1).

Quale ne fosse la causa, ripeto che le due poesie, così universalmente ammirate in Germania, non piacquero da noi; e fu buon profeta il Berchet; come fu buon profeta nel ritenere che ciò non di meno il nuovo genere non dovesse repugnare all' Italia.

Nel turbine scatenatosi all' apparire della *lettera semiseria*, non si avvertì neppure il nome di *Romanzi*, che il Berchet dava ai due componimenti bürgeriani; nè si badò al nuovo genere letterario ch' essi presentavano all' Italia. Per quello che risulta a me, la *Eleonora* è menzionata come una *ballata* o *canzone*, non prima del 1820 (nel già citato Proemio della Biblioteca italiana); e non prima di quell' anno cominciano a stamparsi in Italia poesie originali di tal genere. Il fascicolo II (marzo-aprile) del romantico *Raccoglitore* recava quell'anno: *La dama del castello ed il Trovatore - ballata di Davide Bertolotti.* A questa ballata, che aveva già tutte le languidezze del sentimentalismo medievaleggiante, altre ne tennero dietro nel *Raccoglitore* e in altri giornali; ma credo inutile perdermi dietro ad esse, quando comincia a muoversi in questo campo come poeta originale per l'appunto Giovanni Berchet.

§ 2. — Il concetto ch' egli si era formato della romanza si afferra osservando attentamente la lettera di Grisostomo, e, in parte, le prose preposte, l'una alle *Fantasie*, l' altra alle *Vecchie romanze spagnuole recate in italiano.* Perchè, se nel determinarsi in lui di questo concetto molto gli giovò l' esempio del Bürger, non fu senza efficacia pur lo studio amoroso intorno alle romanze spagnuole, già cominciato prima dell' esilio.

Secondo il Berchet, la romanza è una poesia popolare che narra liricamente un' avventura.

---

(1) Proemio al V anno della *Biblioteca Italiana* - Gennaio 1820 (Tomo XVII - pag. 33).

De-Breme - *Grand Commentaire sur un petit article* - Paris, 1817 - Cit. dal Cusani a pag. XVII delle *Opere* di G. Berchet.

Egli disse epico-liriche la *Eleonora* e il *Cacciatore feroce*, approvando la designazione del Bürger contro la confutazione del Bouterwek; epico-liriche disse le proprie romanze. Di più, anche nell' intendimento suo un tal genere doveva essere popolare: popolare per la forma accessibile al popolo, e più ancora per l' argomento, dedotto « dalle tradizioni e dalle opinioni volgari » (pag. 226).

Già nella *lettera semiseria*, scritta appena un anno dopo che il Congresso di Vienna aveva ribadito i ceppi all' Italia, vediamo tralucere di sotto alla veste letteraria quello spirito patriottico che doveva render poeta il Berchet. E quei romantici che lamentarono con il De Breme la scelta delle ballate bürgeriane in luogo di qualche « sublime » scena di Schiller, non si accorsero del segreto intento politico che moveva Grisostomo. Egli scelse quelle poesie, non già per proporle alla imitazione nostra, ma per potere con l'esempio di esse, che, tratte dal popolo, eran bastate a dar gloria all' autore, inanimire con la promessa di simile gloria i poeti italiani a valersi « di tutte le passioni, di tutte le opinioni, di tutti i sentimenti dei loro compatriotti ». Quali fossero queste passioni, queste opinioni, questi sentimenti in Italia, ben sapeva il Berchet, e gl' Italiani dovevano intenderlo.

Sbalzato in esilio dai sanguinosi avvenimenti del '21, egli seppe dar forma al proprio concetto sulla popolarità della poesia, e scrisse le Romanze sue originali. Non è qui il luogo di ripetere quanto infiammarono gli oppressi, quanto impaurirono gli oppressori; ma non so resistere alla tentazione di fare osservare che per esse perfino la polizia del buon Granduca lorenese riescì a trovare una frase felice: « poesie incendiarie » (1).

§ 3. — Le composizioni del Berchet che meritano di esser chiamate in tal modo sono sette — lascio da parte l'Ode per le rivoluzioni di Modena e di Bologna del 1830 —:

(1) *Archivio segreto del Buon Governo* - 1833 - Filza 20. N. 180 - (R. Archivio di Stato di Firenze).

i *Profughi di Parga, Clarina,* il *Romito del Cenisio,* il *Rimorso, Matilde, Giulia,* le *Fantasie.* Tra *Matilde* e *Giulia* sta, ma non è incendiaria, il *Trovatore.*

In quanto al polimetro i *Profughi di Parga,* non lo porrei fra le romanze, sebbene popolare ed epico-lirico; perchè ogni volta ch' esso comparve con le rimanenti composizioni gli mancò questo nome, apposto a tutte le altre. La qual cosa mi fa supporre che se anche il Berchet credè sulle prime di ravvisare una romanza in quella mescolanza di epico e di lirico, restrinse più tardi il significato di tale parola a poesie di estensione più moderata.

Se mi fermo dunque intorno al poemetto, è solo per porre in chiaro la data della sua composizione, giacchè nel 1898 un critico autorevole quale Guido Mazzoni poteva ancora asserire che fu scritto a Londra ([1]), dove il poeta non arrivò prima del maggio 1822.

Il 19 gennaio 1821, e lo aveva già avvertito il Mestica fin dal 1885 ([2]), il Manzoni scriveva a Claudio Fauriel: « Berchet a achevé son poème lyrique sur Parga » ([3]). Nell' '88 Raffaello Barbiera, annunziando il ritrovamento di numerose lettere del Berchet, ed esaminandone alcune, osservava che questi aveva consegnato al Fauriel il ms. dei *Profughi di Parga* prima di lasciare Parigi ([4]).

Tali lettere, scritte tutte alla Marchesa Arconati, giacciono ancora inedite nella Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma ([5]); e da esse apparisce appunto come fin dal febbraio 1822 il Fauriel stesse apprestando una traduzione francese del poemetto, per consegnarla con esso alla stampa. Dopo un lungo indugio, di cui il Berchet si lagna ripetutamente nelle citate lettere inedite,

---

([1]) L' *Italia nella riazione dolente e sperante.* Conferenza tenuta al Collegio Romano. Città di Castello, Lapi, 1898, pag. 9.

([2]) *Op. cit.*, II. 323.

([3]) *Epistolario di A. M.*, raccolto e annotato da G. Sforza. - Milano, Carraro, 1882. I. 200.

([4]) *Rivista Contemporanea* - Anno I, fasc. I e IV. 1888.

([5]) *Lettere autografe* di Berchet Giovanni [A. 34. 35. 36].

ed anche in alcune messe in luce da Barthélemy Saint-Hilaire nel suo vasto lavoro intorno a Vittorio Cousin [1], poemetto e traduzione escirono a cura del Fauriel in Parigi, pei tipi del Didot, con la data: 1823 [2].

In quanto alle altre poesie, la mancanza di documenti da un lato, e la molteplicità delle edizioni contraffatte dall'altro, non mi hanno permesso di stabilire con prove di fatto in che anno fossero composte, e quando, come, dove, si pubblicassero la prima volta.

Il primo biografo del Berchet, Agostino Verona [3], cecamente seguito dal Bustelli [4] nel 71, e da Cesare Rosa [5] nel 72, asseriva che il *Romito del Cenisio* e il *Rimorso* comparvero, prime fra tutte, nel *Globe*, giornale di cui la prima serie escì in Parigi dal 15 settembre 1824 al 13 febbraio 1830. Il Cusani invece pone il *Romito* con *Clarina*, come pubblicate a Londra nel '24; le altre minori, cioè il *Rimorso*, *Matilde*, il *Trovatore*, *Giulia*, come pubblicate a Parigi nel '27; le *Fantasie*, pure a Parigi, nel '29. Ma *Clarina* deve essere stata composta fin dal 1822, poichè questa data si trova su una bozza di stampa, munita di correzioni che nella Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma, dove essa bozza è custodita gelosamente, si ritengono autografe.

E il 4 agosto 1823 il Berchet scriveva da Londra alla Marchesa Arconati: « Mando per Peppino (il Marchese) alcune copie dell'ultime Romanze ». Quattro giorni dopo soggiungeva: « Non so se da Ostenda le sarà pervenuto un piccolo pacco di libri; in caso che sì, una copia delle Romanze *Clarina ecc.* non si potrebbe buttarla a Lugano in mano di qualche galuppo » ? [6]

---

(1) Victor Cousin, *sa vie et sa correspondance*. Paris, Hachette, 1895. T. I, pp. 697-700.

(2) *I Profughi di Parga* - romanza - (avec traduction française en regard de chaque page). Paris, Didot, 1823 - 8.° pp. 105. Se ne trova copia alla Biblioteca Nazionale di Parigi.

(3) *Contemporanei italiani* - Galleria nazionale del secolo XIX - G. Berchet, per A. Verona - Torino, Pomba, 1862, pag. 42.

(4) *Op. cit.* pag. 29.

(5) G. Berchet - *Studio biografico-critico*. - Ancona, Mengarelli, 1872, pag. 16.

(6) Cart. cit.

Fin dal 1823 erano dunque pubblicate *Clarina*, e almeno un'altra romanza. Che questa sia il *Romito del Cenisio*, mi par confermato anche dalle seguenti parole scritte da quel bizzarro letterato corcirese che fu Mario Pieri, il 5 febbraio 1825: « Non notai l' altro ieri di aver letto un piccolo librettino delle Poesie di Giovanni Berchet, colla data di Londra, arditissime e generose scritture sopra il disastro di Parga e la rivoluzione piemontese » (1).

Da questa rivoluzione non sono direttamente ispirate che le romanze ricordate or ora.

Nessuna traccia ho trovato della edizione parigina del '27, di cui dà notizia il Cusani. Il citato carteggio inedito conferma che le *Fantasie*, già terminate il 3 ottobre 1828, furono veramente stampate per la prima volta a Parigi, sul principio del 1829; ma poca o punta luce getta sulle rimanenti poesie. Solo in una lettera del 23 dicembre 1825 è detto: « Non c' è male ch'Ella abbia dato a Carlino la mia Romanza ». Probabile allusione al *Trovatore*, perchè le altre non potevano far nascere nell' animo della Marchesa Arconati il menomo dubbio sulla convenienza di farle leggere al figlio giovinetto. E in altra lettera, del 1.° settembre 1826, è annunziato il prossimo invio della Romanza « sulla Coscrizione », allora finita. A credere che questa sia l' ultima delle romanze minori, mi conforta anche il fatto, che nella edizione del 1826 (2) il libro è chiuso con il *Trovatore*, dopo il quale, a pag. 108, si trova la lampada scelta dal Berchet come sua impresa, col consueto motto: *Alere flammam*, e il nome dello stampatore: in modo che la romanza *sulla Coscrizione*, ossia *Giulia*, apparisce aggiunta dopo che il libro era già stampato. Dietro di essa si ha la medesima impressione, con più la data: 1829.

Ammettendo dunque che *Giulia*, terminata nell' agosto 1826, sia l' ultima delle romanze minori, e che *Clarina*, la prima, fosse composta nel 1822, fra questi ter-

(1) *Memorie* - Vol. IV. Ms. ricc. 3558.

(2) Poesie di G. BERCHET - Seconda ediz. riv. dall' A, con l'aggiunta di altre nuove Romanze. Londra, nella stamperia di R. Taylor, 1826.

mini deve porsi la composizione di esse romanze; ed osservando che secondo ogni probabilità a *Clarina* seguì immediatamente il *Romito del Cenisio*, e a *Giulia* precedè il *Trovatore*, di cui forse si fa parola nel dicembre 1825, si può supporre di essere nel vero, ritenendo che l' ordine, secondo il quale il Berchet dispose le proprie poesie in tutte le edizioni, rappresenti l' ordine cronologico.

Questa ipotesi mi pare avvalorata da un attento esame di esse.

Il ricordo cocente e sanguinante del '21 che crea *Clarina*, e si riaccende anche nel *Romito del Cenisio*, non sembra animare nello stesso modo le tre romanze patriottiche che seguono; in queste, piuttosto che gli avvenimenti particolari di quell'anno, si rappresentano le condizioni generali del popolo schiavo, dalla folla del quale balzano tre figure di donna: la sposa, la fanciulla, la madre; finchè nelle *Fantasie* la patria lontana si ripresenta al poeta solo nella indeterminatezza del sogno; ed egli non si accorge neppure che sotto la morte apparente d' Italia freme ancora la vita, onde si sprigioneranno ben presto nuovi moti rivoluzionarii, a mostrare che dove esistono tiranni il desiderio di libertà non si spenge.

In *Clarina* il poeta comincia appena a delineare il dramma con la immagine della fanciulla sospirosa in riva alla Dora; ma si distacca subito da lei, per narrare concitato il moto di libertà che aveva scosso l' Italia, e risalire a stigmatizzare l' opera di Carlo Alberto, scagliandogli sul capo come maledizione il pianto di quella infelice.

Nel *Romito del Cenisio* la patria è già accarezzata con la tenerezza accorata dell' esule. Uno straniero si affaccia da quelle vette nevose al *sorriso interminabile* della pianura italica: intorno, i romiti ammirano l' improvviso tripudio di lui. Ma poi che uno di essi ha esclamato: « Maledetto - Chi s' accosta senza piangere - Alla terra del dolor », il dramma s'interrompe, e l'elegia

e l' imprecazione incominciano, per non lasciare alla narrazione che le ultime strofe.

Anche meno visibile è lo svolgimento dell' avventura nelle altre romanze: *Il Rimorso, Matilde, Giulia.*

Il dramma si annunzia anche qui, con la immagine della donna reietta, perchè « d'italo amplesso — Il tedesco soldato beò »; della fanciulla smaniante nell' incubo che la mostra sposa al soldato straniero, della madre che paventa di vedere il figlio nella « odiata divisa del vile »; ma tosto il Berchet si trasforma nel suo personaggio, ed esprime liricamente rimorsi, terrori, ansietà.

E pure anche questo poeta così vigorosamente nutrito di passione, sembrò abbandonarsi per un momento alle languidezze e al chiarore di luna romantico, e scrisse il *Trovatore.* Il Mazzoni vuol dare anche a questa romanza significato politico [1], scorgendovi per entro l' allegoria dell' esilio; ma — con tutto il rispetto dovuto all' illustre critico — non so qual bisogno avesse dell' allegoria il Berchet, dopo aver voluto e saputo cantare tanto apertamente la patria.

E senza allegoria espresse l' accoramento dell'esilio nelle *Fantasie,* l' ultima sua romanza, che fu considerata quasi per unanime consenso la massima, « tanto per mole, come per merito », secondo la espressione di Vittorio Imbriani [2]. Qui, piuttosto che la *narrazione lirica* di un' avventura, come nelle altre romanze, abbiamo la descrizione di un sogno; e le figure contemplate dall' esule, sopito nel silenzio della natura,

« Presso a sentir la gelida
Ora ch' è innanzi al giorno »,

non sono che personificazioni di due età, o meglio ancora, di due concetti, secondo avverte il Berchet: « il concetto della virtù lombarda nel medio evo, e il concetto della presente nostra (siamo sinceri) corruttela » [3].

---

(1) *La poesia patriottica e G. Berchet.* In: *La vita italiana nel Risorgimento.* Firenze, Bemporad, 1899, serie II., pag. 149.

(2) *G. B. e il romanticismo italiano* - Nuova Antologia - Vol. VIII, pag. 720 - Giugno-Agosto 1868.

(3) Berchet - *Opere* - Ed. cit. pag. 131.

E forse anche il poeta sentiva di allargare un poco la significazione del nome *romanza*, giacchè scriveva: « Ho detto epico-lirica; ma a definirla questa, delle romanze, avrei dovuto dire con più precisione, come fanno parlando dei venti, poesia epico-lirico-lirica » (1).

Le cinque visioni (tranne l'ultima, in cui le parti non appariscono distinte l' una dall'altra) si compongono di una parte descrittiva e di un discorso lirico, e si svolgono per contrapposto: nella prima si ha il lombardo antico, e la esaltazione del giuramento di Pontida, dove ogni parola è uno squillo di guerra, cui rispose nel '48 l'Italia, sorgendo a puntare la spada « nell' irto increscioso alemanno »; nella seconda è il volgo italiano nel suo giocondo abiettamento; e di fronte ad esso Legnano (III) e Costanza (IV); poi di nuovo l'Italia presente (V), che l'esule sogna di rivedere. Quando la vista miseranda del popolo tanto lungamente sospirato gli volge in amaro dolore ogni dolcezza di affetto, egli si desta.

Tale il contenuto delle romanze. È importante a osservare ch'esse furono scritte in esilio, non per porgere diletto agli ozi del popolo, ma per rinfocolare la rivoluzione sopita; giacchè questo giova a spiegare come si modificasse nella pratica il concetto che il Berchet si era già formato del genere.

Epico-lirica doveva essere la romanza; ma trovandosi a nascere da una sovraeccitazione del sentimento, era naturale che l'impeto lirico sopraffacesse lo svolgersi dell'azione, la quale, meglio che narrata con la serena ampiezza dell'epica, è appena abbozzata drammaticamente in piccoli quadri, in modo che tali romanze, come abbiamo veduto, sono più lirico-drammatiche, che epico-liriche.

E da questo soverchiare della lirica sono forse allontanate dal tipo ideale del genere; ma ricevono nello stesso tempo un pregio che la romanza non ebbe più mai in Italia. Perchè, scrivendo con l' animo tutto acceso d'amore, e per ridestare un popolo oppresso, il Berchet

---

(1) Op. cit. pag. 128.

non potè perdersi in divagazioni inutili, non deviare per molteplici rivoletti l'azione, ma entrò sempre ricisamente in argomento, e procedè dritto al suo scopo.

§ 4. — Ma quale è il valore artistico delle romanze? Il Berchet, nel fare una giusta critica alle *Fantasie*, dichiarò di sacrificare spesso i doveri del poeta a quelli del cittadino; e la critica altrui si trovò quasi concorde nel lodare la sua opera poetica, pur trovandovi alcuni difetti di forma. La critica, s'intende, posteriore al poeta; perchè i contemporanei non potevano impunemente mostrare a'governanti quegli strumenti di rivoluzione. Solo Giuseppe Mazzini ardì parlarne liberamente al popolo d'Italia nell' *Indicatore Livornese* (N.° 18, 29 giugno 1829), e conchiudeva il suo discorso intorno alle *Fantasie* in questo modo: « Ora, noterò io le molte bellezze poetiche che adornano la romanza, e i pochi difetti che la fanno men bella? Il lettore non lo attenda da me, e mi terrei l'ultimo dei giornalisti flagellati da Vittorio Alfieri, s' io potessi freddamente e coi cànoni delle scuole tormentare ogni strofa di un lavoro com' è questo delle *Fantasie*. A me pare, anche letterariamente parlando, che l' autore abbia sentita l' altezza della missione che i tempi danno al poeta, ed abbia mostrato d' intendere più ch' altri la essenza e la forma del romanticismo. Però non esito ad affermare ch' egli ha fatto ad un colpo una buona romanza ed un' ottima azione; rinunzio a' predatori di sillabe l' alto incarico di spiluccare alcune locuzioni meno poetiche, poche costruzioni intralciate, e quattro o cinque vocaboli che sanno d' affettato o d' improprio » (1).

In verità, anche oggi repugna sottoporre a un' analisi critica queste romanze. Repugna, ed è forse inutile: perchè quando una poesia risponde interamente al suo scopo, e perdura anche dopo spenti gli entusiasmi onde si sprigionò, convien dire che la gagliardia dell' ispirazione sia tale, da rendere trascurabili le negligenze esteriori.

---

(1) *Scritti editi e inediti* - Milano, Battezzati, 1877. II. pp. 116 e segg.

Duole pensare che a tanta nobiltà d'ispirazione abbiano negato la dovuta lode due forti ingegni italiani del secolo scorso: il Cantù e il Tommaseo. Il primo, divenuto avverso alle novità politiche, parlò acerbamente delle Romanze (1), e si comprende; ma non si comprende come abbia potuto rimproverar loro l'odio di cui tinsero l'amore di patria il Tommaseo, che per la patria fu sempre caldissimo (2).

Con le *Fantasie* cessa la produzione originale del Berchet, come primo cultore della ballata romantica italiana, ma non l'attività sua intorno a questo genere poetico (3).

Già prima di lasciare l'Italia, egli aveva avuto la tentazione di tradurre le vecchie romanze della Spagna; e nel 1829, cedendo all'antico desiderio, forse riacceso da un invito della Marchesa Arconati (4), si accinse al lavoro. Lo pubblicava finalmente a Bruxelles nel 1837 (5), avvertendo che con esso egli intendeva di trarre anche l'Italia nel movimento generale d'Europa dietro alle poesie popolari — movimento allora già cominciato anche da noi — e di prepararla a gradire « canti più esotici ». Queste ultime parole accennavano per avventura ad una meditata traduzione di canti popolari nordici, della quale potrebbe essere un saggio la ballata *Abore e Signilda*, che il Cusani pubblicò per il primo, dicendola tratta da un antichissimo canto scandinavo (Op. cit. p. 431).

---

(1) *Cronistoria dell' Indipendenza italiana.* Unione tip. ed. torinese, 1873. V. II. Cap. XXIV., pag. 235 e sgg.

(2) *Samuele Biava e i romantici* [Nuova Antologia. Dicembre 1871, pag. 705].

(3) Il Cusani pubblicava altresì una poesia inedita, il *Castello di Monforte*, secondo lui scritta certamente in esilio, e non compiuta. Così come la leggiamo, è qualche cosa di simile ad una romanza; ma nulla aggiunge alla fama del Berchet.

(4) Cart. cit. — Lett. del 7 luglio 1829: « A proposito di tradurre: è un toccarmi dove il dente duole il parlare a me di tradurre *romances* spagnuole. Sono molt' anni, fin dall' Italia, che ho sempre a' fianchi questa tentazione; ma anche ho a' fianchi una persuasione, che la difficoltà sia immensa, per non dire impossibilità ».

(5) « Vecchie romanze spagnuole recate in italiano ». Bruxelles, Hamann, 1837.

In tal modo, il Berchet chiudeva la sua vita poetica additando all' Italia i canti popolari stranieri; nel mentre che la ballata romantica aveva trovato presso di noi un nuovo cultore in Luigi Carrer.

II.

LE BALLATE DI LUIGI CARRER

§ 1. Con quali precedenti e in qual modo si determina nel Carrer il concetto del genere. — § 2. Storia ed esame delle ballate pubblicate nel 1834. — § 3. Svolgimento successivo della ballata carreriana. — § 4. Giudizi intorno ad essa.

§ 1. — Sul finire del 1834 usciva in Venezia dalla tipografia di Paolo Lampato un elegante volume che portava il titolo: *Ballate di Luigi Carrer*, ed era offerto dall'editore al conte Antonio Papadopoli, « per augurio del nuovo anno 1835 » (1).

Non era la prima volta che la poesia italiana adoperava il nome di *ballata* a denotare il genere nuovo: fin dal 1820, come abbiamo accennato, *romanze* e *ballate* comparivano pe' giornali letterarii; e nel 1829 il Guerrazzi (2) aveva dato alle *Ballate e canzoni di stile romantico* il Tomo 7.° della copiosa *Antologia romantica e clas-*

---

(1) Il Carrer medesimo lo annunzia al conte Bennassù Montanari, uno dei suoi più intimi amici, e forse il più intimo, e uno dei tanti letterati di cui abbondava il Veneto, l' 11 gennaio 1835. — « *Ora ne verrà a te un libro di Ballate che tu conosci, ad eccezione di due o tre.* » Carteggio di Bennassù Montanari. Vol. III: Lettere autografe di Luigi Carrer (Bibl. Com. di Verona).

(2) L'*Antologia classica e romantica* esci tra il '29 e il '30 in volumetti in-32.° Nel 1830 un grosso volume in-8.°, di pp. 674, col titolo di *Antologia romantica* raccoglieva tutti, forse, i componimenti romantici sparsi nell' altra Antologia.

sica ch' egli andava allora pubblicando a Livorno coi tipi dei fratelli Vignozzi. Ma era la prima volta che un autore italiano dava il titolo di *ballate* a un volume di poesie sue; ed era la prima volta che un autore italiano discorreva largamente del genere.

Luigi Carrer era allora nel pieno vigore della virilità, circondato da uno splendore che pareva di gloria, in un fecondo rigoglio d'ingegno poetico e di acume critico: vediamo un saggio dell' uno e dell' altro, esaminando le quattordici poesie edite dal Lampato, e il lungo discorso *Ai lettori* che le precedeva.

Abbiamo veduto come nella teoria esposta da Grisostomo intorno alla romanza rifiorisse il concetto del Bürger, che faceva di quella un componimento popolare ed epico-lirico. Questo concetto passava con qualche variegatura nuova nel Carrer, al quale era certo noto, non solo la teoria, ma almeno qualche esempio della ballata germanica, non foss' altro per le traduzioni del Bellati, che egli il 10 maggio 1834 dichiarava di avere sott' occhio (1).

Ma dal 1816 al 1834 un gran passo aveva fatto il romanticismo italiano. E col trionfo del romanticismo, ben altro che le due ballate del Bürger era penetrato in Italia.

Vi era penetrato fra i molti altri Victor Hugo; ed è bene ricordare come egli, non curando sapere quello che intorno alla ballata avevano pensato e operato i tedeschi, l'avesse riguardata come un componimento lirico, distinguendola dall' ode solo per la prevalenza della fantasia sul sentimento. (2) Victor Hugo era noto al Carrer, che il 20 dicembre 1833 scriveva al ricordato Ben-

(1) Cfr. Il *Gondoliere* - Anno II. N. 38. - Sabato, 10 maggio 1834 — (*All' amica ideale* — Odi due).

(2) Victor Hugo aveva pubblicato nel 1826 un volume di *Odi e Ballate;* e ordinando quest'ultime in un gruppo a parte, le chiamava « dei bozzetti (esquisses) di un genere capriccioso: quadri, sogni, scene, racconti, leggende superstiziose, tradizioni popolari ». Egli diceva altresì di aver messo « più dell'anima sua nelle *Odi*, più della sua immaginazione nelle *Ballate* » (Odes et Ballades - Paris, Hachette, 1881 - pp. 21-22).

nassù Montanari: « ti dico intanto che le Odi del Betteloni cominciano dal ricopiare nel titolo un'Ode di Victor Hugo notissima: *A Toi* » [1]. (Quest'Ode è la quarta del quinto libro di Odi, formanti un solo volume con le Ballate).

Nella prefazione del Carrer vediamo pertanto mescersi alla corrente tedesca alcuni rivoletti francesi, o più esattamente victor-hughiani.

Come Victor Hugo, il Carrer non dà molta importanza al nome posto in fronte alle sue poesie, e lo adopera come sinonimo del più generico *canzone*; più sotto, dopo aver tentato inutilmente di rilevare le differenze tra *ballata*, *romanza*, *leggenda*, *sirventese*, conchiude dicendo che « la ballata, con vocabolo complessivo, abbraccia ogni cosa ». Per la etimologia egli ricorre allo scherzo, poichè, nulla sapendo della nostra ballata classica, non arriva a conciliare la definizione del Dizionario — canzone che si canta ballando — coi « pietosi racconti » che sogliono contenere le nuove poesie.

Ma lasciamo la questione del nome, e vediamo quello che il nostro poeta pensa intorno al genere. Dal lungo e un po' intricato discorso, si rileva che egli ritiene la ballata come qualche cosa d'intermedio fra la narrativa e la lirica: narrativa, perchè « la narrazione è sempre il fondamento di tali poesie »; lirica per la forma. Potrebbe dirsi non estranea al genere neppure la drammatica, « chi nella drammatica si contentasse di considerare il concorso di alcuni accidenti atti a risvegliare la curiosità, e resi manifesti col mezzo del dialogo ».

Fin qui non si esce dai poeti e retori tedeschi, giacchè la ballata è classificata solo per la mescolanza di generi ch'essa presenta; ma il Carrer tende a classificarla nello stesso tempo per la materia che può formarne il contenuto, e ad invadere un po' il campo della lirica; nelle quali cose io credo appunto di ravvisare l'azione esercitata su di lui da Victor Hugo. Se-

---

(1) Cart. cit. Lett. 39 (carte 123).

condo il Carrer, la ballata, abbracciando anche la romanza e il sirventese — quale egli lo intendeva — potrà, com'essi, ritrarre « i tempi e i costumi dell'antica cavalleria, le raffinatezze del sentimento, i puntigli dell' onore, e passioni ardenti bensì, ma infrenate da leggi ». A questo aggiungerà « ciò che di più fantastico sa trovare la poesia, a far sensibile con simboli di oggetti chimerici una qualunque recondita verità ». E la definizione posta sul principio del ragionamento come un teorema da dimostrare, suona così: « La ballata è una cotal specie di poesia popolare, che racconta un' avventura, accenna a una costumanza, ritrae una fantasia, per modo che l' immaginazione, o il cuore, o ambedue, ne rimangano scossi, e allettato l' udito per mezzo dell' armonia che ha in sè la canzone, o che le viene dalla musica a cui si accompagna ».

Per il Carrer, come già per il Berchet, la ballata doveva essere popolare; perciò sarà bene domandarci: — Che cosa intendeva egli per poesia popolare? —

Abbiamo veduto che il Berchet riteneva come tale quella, non composta dal popolo, ma che dal popolo trae l'ispirazione, e al popolo cerca di accostarsi con tutti i mezzi dell' arte. Invano cercheresti un concetto egualmente chiaro nella prefazione che andiamo esaminando. In fondo, per il Carrer la poesia popolare è quella « concepita con vedute più generali per certi riguardi e più individuali per certi altri »; vale a dire, quella che accoglie in sè le qualità comuni a tutti i popoli, in forme che variano secondo le condizioni di essi.

Anche uno fra i più autorevoli critici del tempo, Francesco Ambrosoli, rimproverò di poca chiarezza questa definizione; [1] e fortunatamente sappiamo che il poeta medesimo ne conveniva, scrivendo il 1.° Agosto 1835 al Montanari: « E la storia del Coletta l' hai tu veduta? E il Marco Visconti? E un articolo della Biblioteca ove si dice, in proposito della mia prefazione alle Ballate,

---

[1] La Biblioteca italiana - Maggio 1835 - (V. 78, pp. 169-178)

che non ho definita con sufficiente precisione la poesia popolare, ciò che mi par vero, e che ho confuso questa con la poesia nazionale, ciò che mi par falso? » (1)

Che questo sia falso, concediamolo al Carrer; molto più che il concetto di poesia popolare non era ben chiaro allora neppure alla critica.

§ 2. — Con la Prefazione, il poeta voleva dimostrare di non essersi messo per un campo affatto ignoto, o almeno di non aver trascurato le leggi dell' esperienza, quand'anchè gli fossero mancate « le teoriche anteriori al comporre ». Era la confessione indiretta di una verità, perchè i fatti dimostrano che la teoria aveva in lui seguito la pratica.

Affacciatosi al campo letterario come improvvisatore di tragedie nel 1817, ed avanzando nel 1819 il primo *Saggio di poesie* (2), il Carrer assistè al primo scatenarsi della bufera classico-romantica, e con le nuove teorie dovè accogliere nella mente giovinetta i semi dei nuovi generi letterarii ch' esse portavano; perciò anche della ballata romantica. Il *Saggio* si chiudeva con otto componimenti chiamati *Idilj;* ed erano idillii nel senso che amori lieti e tristi s'intrecciavano su un fondo campestre, non senza qualche po' di colorito arcadico. Essi furono travolti nel rifiuto quasi generale che del *Saggio* fece l' autore; ma nel 1827 compariva in un nuovo volumetto di versi (3) una poesia, che sotto il titolo: *La fuga amorosa* riprendeva l' argomento del secondo idillio.

Nient' altro che il fondo dell' avventura era simile: interamente trasformati gli accessorii, il modo di narrazione, la forma; rimaneva però il metro — quartine di ottonarii a rime piane e tronche alternate — e rimaneva

---

(1) Cart. cit. Lett. 106, a carte 139.

(2) Saggio di poesie di Arminio Luigi Carrer - italiano da Venezia - pubblicate l' anno XVIII dell' età sua - Venezia, Zanotto, 1819.

(3) Poesie di L. C. - Per le nozze Marchettani-Cavalli. — Padova, tip. del Seminario, 1827.

la terz' ultima strofe dell' idillio, che nella *Fuga amorosa* chiudeva il componimento:

Quivi pianse il caro sposo
Sette giorni, e poi morì,
E quel salice pietoso
Curvò i rami ed appassì.

E questa stessa poesia, ripubblicata con lievi varianti, e col semplice titolo: *La fuga*, nelle edizioni padovane del '31 (1) e del '32 (2), e nella milanese del '34 (3), compariva finalmente tra le *Ballate*. Dunque un primo germe di esse si scorge nell' opera poetica del Carrer fin dal 1819.

Nel 1829 egli pubblicava un altro volumetto (4), contenente quattro *Canzoni*: la quarta di esse (erano tutte senza titolo) cominciava:

L' acque del lago increspi
La molle aura odorosa;

e corretta, ed aumentata di due strofe (la seconda e la terza), prendeva posto tra le Ballate, col titolo: *La Serenata,* dopo essere stata accolta nelle tre edizioni citate. La prima di esse, quella del 1831, conteneva, oltre alla *Serenata* e alla *Fuga,* il *Sultano;* quella del 1832 aveva in più *Glicera;* la milanese del '34 la *Sposa dell' Adriatico,* già pubblicata il 9 novembre 1833 nel *Gondoliere* (Anno I, N. 19).

Così anche due delle migliori ballate italiane: *Il Sultano* e *La Sposa dell' Adriatico,* nacquero nella mente del Carrer prima che vi si determinasse l' idea del genere.

Oltre alle cinque ricordate, la edizione Lampato conteneva: *La Sorella, La Vendetta, La Cappella degl' Innocenti, Marchese Arnoldo, L' Urrà dei Cosacchi, Mezzanotte, Stradella Cantore, Il Lamento, L' Impossibile.*

---

(1) Poesie di LUIGI CARRER - Per Nozze Papadopoli-Mosconi - Padova, coi tipi della Minerva, 1831.

(2) Id. - Padova, coi tipi della Minerva, 1832.

(3) Id. - ediz. accr. di nuovi componimenti — Milano, Silvestri, 1834.

(4) Canzoni di LUIGI CARRER — Per Nozze Bonmartini-Fini — Padova, tip. della Minerva, 1829.

La *Cappella degl' Innocenti* era comparsa il 17 novembre 1834 nel Gondoliere (Anno II, N. 75); delle altre non ho trovato traccie anteriori alla pubblicazione in parola ([1]).

Accompagnate così passo passo queste ballate nel loro comparire, vediamo di determinarne il carattere. Mi fermo a queste, perchè presentano tutti gli aspetti che al nuovo genere dette il Carrer, e perchè su queste egli modellò la propria teoria.

L' ordinamento della edizione Lampato non è fatto secondo un criterio cronologico, giacchè *La Fuga,* prima indubbiamente in ordine di tempo, ha il quinto posto; e nemmeno secondo il diverso carattere delle poesie, giacchè, per non recare che un esempio, la fosca narrazione del *Marchese Arnoldo* precede l' impeto guerresco dell' *Urrà dei Cosacchi,* ed è immediatamente preceduta dal sospiro amoroso della *Serenata.*

A me sembra che queste prime quattordici ballate possano scompartirsi in due gruppi: ballate più propriamente *epico-lirico-drammatiche,* e ballate quasi interamente liriche. Nelle prime il poeta narra un' avventura, o storico-leggendaria, o immaginata; nelle seconde esprime un sentimento. Tra le une e le altre sta l' *Impossibile,* a cui potrebbe riferirsi quello che — secondo quanto ho detto più sopra — il Carrer dava come particolare alla ballata, in contrapposto alle forme simili di poesia: di far sensibile, cioè, « con simboli di oggetti chimerici una qualunque recondita verità ».

([1]) Fra i primi studiosi del Carrer, Giovanni Veludo (*Dell' ingegno e degli scritti di L. Carrer* - Venezia, Filippi, 1851, pag. 21) asserì che il poeta pubblicò nel 1822 la *Fuga* e qualche anno appresso il *Sultano*; e Jacopo Bernardi (*Cimento.* Anno II - 1853 - serie II, V. III. pag. 64) disse l'una e l'altra poesia pubblicata nel '22. Tra gli ultimi, il Dott. Pinetti (*Le liriche di L. Carrer*-note storico-letterarie - Camerino. Savini, 1896, pag. 40) fuse queste asserzioni, dicendo che il Carrer pubblicò nel 1822 la *Fuga,* e lo stesso anno, o poco dopo, il *Sultano*; e il Crovato (*Della Vita e delle Opere di L. C.* - Lanciano, Carabba, 1899 - pag. 30) si tenne sulle generali, asserendo semplicemente che fra il 1822 e il '23 il Carrer compose *qualche ballata.* — Nessuno reca prove di fatto; per ora io non ho rinvenuto nulla di queste due pubblicazioni.

Delle sette ballate formanti il gruppo narrativo, o *epico-lirico-drammatico,* solo tre hanno un fondamento nella tradizione: *La Cappella degl' Innocenti, La Sposa dell' Adriatico, Stradella Cantore.* La prima è il rifacimento di una poesia già inserita da Filippo Bridel nel t. V del *Conservatore Elvetico;* poesia che riprende una tradizione viva nel popolo di Brunnen e di Gersau, sul lago dei Quattro Cantoni. Secondo la poesia e la nota esplicativa che si leggono nel detto giornale (1), un padre ubriaco uccise il figlio percuotendolo contro una rupe; e la pietà del popolo costruì sul luogo del delitto una cappella in onore dei SS. Innocenti. Il Carrer medesimo dichiarò di dovere *in gran parte* l' invenzione di questa ballata al Bridel: io direi piuttosto che di suo non vi mise che la chiusa, in cui si moraleggia contro l' ubriachezza.

In quanto alla *Sposa dell' Adriatico,* il Carrer annotava che la leggenda sovrappostasi alla storia per spiegare l' origine delle Nozze che Venezia celebrava ogni anno col mare, diceva così: — Un gentiluomo veneziano amoreggiò una fanciulla, che, non potendo essergli sposa, morì annegata. Il gentiluomo non volle altra moglie, e fatto doge, si dichiarò sposo del mare: donde l'origine della festa dell'Ascensione. — Nella ballata, per altro, egli non narra quella leggenda; ma immagina solo che la giovinetta annegatasi rivendichi a sè l' anello che il Doge — lo sposo suo — ha gettato nel mare. Onde l' elemento epico cede qui al lirico e al drammatico, intrecciantisi nel lamento appassionato della fanciulla, e nell' immaginato dialogo di lei con lo sposo.

Pure uno svolgimento drammatico-lirico ha *Stradella Cantore.* Stradella — il noto compositore veneziano — fu ucciso dal padre di una giovinetta patrizia, la quale per amor suo aveva abbandonato la patria: nella poesia l'azione s'intravede, più che non sia narrata, attraverso quattro momenti — l'amore, la fuga, il terrore della

(1) Me ne ha favorito un estratto l' editore Giorgio Bridel, di Losanna.

sventura, la morte — che il poeta svolge liricamente, mediante le parole della fanciulla.

Nell'accettare che le quattro rimanenti ballate di questo gruppo siano in gran parte opera di fantasia, siamo confortati dalla mancanza di quelle note dichiarative, con le quali il Carrer usava indicare la fonte storica, o leggendaria, o letteraria, della sua composizione. Potremo quindi indicare solo fonti indirette.

La *Fuga* narra un'avventura d'amore seguito da tradimento; avventura non leggendaria, se anche suggerita in origine da una canzone composta e cantata dal popolo su un fatto vero, come potrebbero far supporre i versi preposti all'idillio secondo del 1819:

La canzone veritiera
Dell'amante traditor,
Che si canta sulla sera
Sotto il colle degli allor.

Nelle quartine che servivano di titolo a ciascuno dei rimanenti idillii, essi eran detti tutti *composti*, o *cantati*, da Arminio, il nome che allora dava a se stesso il Carrer.

Altre due ballate hanno per argomento avventure medievali, e in ambedue si ha la vendetta d'un delitto: umana l'una, divina l'altra. Nella *Vendetta* due giovani vendicano la sorella, uccidendo il rapitore ed uccisore di lei; e in *Marchese Arnoldo* l'uccisore della sposa e del rivale è punito nella sventura e nella inconsapevole colpa dei figli.

La *Vendetta* ebbe forse origine da un canto popolare, di cui si conserva memoria a Venezia; e su cui già un anonimo aveva composto una *Leggenda romantica*, o *Ballata* che dir si voglia, inserita nell'*Eco* il 4 aprile 1834.

Nulla posso dire sulla fonte del *Marchese Arnoldo*: nulla, se non che lo spettro sorgente tra l'ebbrezza del convito a svelare gli orrendi delitti compiuti, e che stanno per compiersi; le pallide larve, il feretro sorgente ove si stendeva la mensa, il tetro ululato sonante pel castello, tutte queste immagini cupe hanno

qualche cosa del bürgeriano; anzi, potrebbe dirsi che tale poesia presenti un saggio di quello che divenisse la ballata italiana, quando credè d'imitare la tedesca riempiendosi d'immagini paurose; laddove il Bürger stesso, che fu il più scapigliato, il più fosco fra i ballatisti tedeschi, non usò di questi mezzi che parcamente.

Un' altra storia di amore e di delitti, ma svolgentesi sotto il lucido cielo di Oriente, si ha nel *Sultano*.

L' Oriente aveva invaso tutte le letterature europee col movimento politico filellenico, e incolorava di sè il movimento letterario romantico. All'Italia veniva di Germania fin dal 1819 col *Divano orientale ed occidentale* del Goethe; veniva d'Inghilterra col Moore, che il poema orientale *Lalla-Roock* aveva pubblicato fin dal 1817; e più ancora col Byron, che già da qualche anno con il *Giaurro* e la *Fidanzata di Abido* aveva messo a rumore il campo romantico e il classico; veniva di Francia con le *Orientali* di Victor Hugo, edite fino dal 1829. Quei colori avevano affascinato il Carrer, il quale anche più tardi, nel 1835, confessava all'amico Montanari la propria simpatia « per tutto quello che sa d'orientale » (1).

In una nota posta al *Giaurro*, il Byron dichiarava frequente in Turchia l'annegamento delle spose sospette d'infedeltà, e diceva di avere udito cantare la storia della propria novella « da uno di quei rapsodi da caffè de' quali abbonda il levante ». Lo stesso Byron, il quale ammirò il Carrer giovinetto, e con lui conversò certamente nei salotti di casa Teotochi-Albrizzi, potrebbe avergli suggerito l'idea prima di questa ballata, con la narrazione di qualche avventura orientale. Comunque sia nato, il *Sultano* rimane una delle migliori ballate carreriane, come ho già avvertito. Non le mancano certo difetti, ma ha quel pregio che fu rarissimo nella ballata italiana, e che il Goethe dava come carattere intrinseco alla germanica: è « misteriosa, senza essere mistica » (2); perchè un

(1) Cart. cit. - Lett. 104 a carte 135 — 11 gennaio 1835.

(2) « La ballata ha qualche cosa di misterioso, senza essere mistica; quest'ultima proprietà di una poesia giace nella materia; l'altra nella trattazione. La misteriosità della ballata scaturisce dal modo di presentarla ». (*Noten* - Über die Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen — In: *Goethe 's Werke* - ed. cit. Vol. I. pag. 919).

senso di sterminata potenza e un presentimento di cupo dolore ci domina fin dal primo evocare le voluttà dell' arem, e gl' incanti della notte orientale.

Più semplice è il gruppo di ballate, nelle quali un sentimento si sostituisce ad un' avventura.

Nella *Sorella* abbiamo la dolcezza dell' affetto fraterno, suscitato nel cuore attediato del poeta da una donna, che non importa qui indagare chi fosse (1); in *Glicera* abbiamo il sospiro della fanciulla abbandonata; e nel *Lamento* quello dell'uomo chiedente invano rispondenza amorosa; nella *Serenata* e in *Mezzanotte* sentiamo la speranza di un prossimo gaudio.

In mezzo a tanto sospiro d' amore prorompe un inno di guerra: l' *Urrà dei Cosacchi.* Potrebbe anche essere stato suggerito dal ricordo di quel feroce valore, di cui era rimasto vittima nel 1812 l'amico d'infanzia del Carrer, Giuseppe Zanella, al quale egli poneva più tardi un'affettuosa epigrafe nel *Sepolcreto ideale* (2).

In queste prime ballate vediamo dunque una grande varietà nella struttura intima: dalla poesia epico-lirico-drammatica all' uso tedesco, come *Il Sultano,* o *Marchese Arnoldo,* attraverso la rappresentazione lirica della *Sposa dell' Adriatico,* o di *Stradella Cantore,* si giunge sino alle poesie interamente liriche, alcune delle quali vanno a confondersi con le *Odi amorose.*

Anche Victor Hugo aveva posto tra le ballate alcune poesie liriche con intonazione amorosa *(Ecoute-moi*

---

(1) Potrebbe essere l' Adriana Renier - Zannini, l' affettuosa amica del Carrer: lo confortò nella vita desolata, lo assistè al letto di morte, e n' ebbe in ricordo i mss.

(2) - Giuseppe Zanella - veneziano - d'animo superiore all'umile condizione. - Obbedendo alla necessità - chiudesti nella Russia i giorni onorati - soldato di Bonaparte - tolto al molteplice e indistinto lutto nazionale. - Il nome dell' amico della mia fanciullezza - volli consacrato al mio speciale dolore. — Carrer - Prose - Le Monnier, 1855. V. I. p. 430.

Il *Sepolcreto ideale* era stato pubblicato nel *Non ti scordar di me,* per il 1837. Così scriveva il Carrer al Montanari, il giorno 7 novembre 1836: « A Strenne ho dato versi e prose: *mo che versi! mo che prose!* A quella del Vallardi un gruppo di necrologie intitolato: *cimitero ideale;* alla italiana del Ripamonti una nuova ballata: *Il Moro.* — Cart. cit. — Lett. 232 a carte 346.

Madeleine), o con impeto guerresco *(Le pas d' armes du roi Jean, La Mêlèe)*; ed alla lirica aveva dato gran parte in quasi tutte, introducendo talora la narrazione solo all' ultima strofa, come nel *Sylphe*, nella *Grand' mère*, e perfino in quella *Fiancèe du Timbalier*, che fu pure ispirata dalla prima parte della *Eleonora*.

Vero è che il Carrer chiudeva la Prefazione alle Ballate, esprimendo il dubbio che non sempre si convenisse loro un tal nome. Lo svolgimento successivo della ballata carreriana conforterebbe a credere che fino d' allora egli sospettasse, e si convincesse di poi, che la narrazione è veramente *sempre* il fondamento di tali poesie, come egli stesso affermava sul cominciare della ormai tante volte citata prefazione. E se non è certo che fin d' allora ritenesse poco conveniente il nome di ballata ai componimenti che ho creduto di raccogliere nel gruppo lirico, è ben certo che negli anni successivi compose unicamente ballate tali, da riaccostarsi per il genere al gruppo epico-lirico-drammatico.

§ 3. — Quando nel 1837-38 il Carrer ordinò in quattro volumetti le sue Prose e Poesie (1), nel secondo di essi fece seguire alle quattordici edite dal Lampato nel '34 tre ballate nuove: *Il Moro, Il Cavallo d' Estremadura, Desiderio Userta*. Tutte avevano già veduto la luce: *Il Cavallo d' Estremadura* nel *Gondoliere* (Anno IV, N.º 7-23 gennaio 1836); e sul finire di quell' anno l' editore Antonelli di Venezia la dava come inedita nell' Almanacco *L' Ape* (Anno III). *Desiderio Userta* e *Il Moro* erano comparse pure nel Gondoliere, durante il 1837: il 15 aprile la prima (Anno V; N. 15), il 27 maggio l' altra (N. 21). *Il Moro* per altro era già escito nella *Strenna italiana* del Ripamonti, per il 1837 (Anno IV).

Precedeva le ballate, ed era compreso in esse, un altro componimento: *La Poesia*, già pubblicato anche questo nel Gondoliere, il 2 gennaio 1836 (Anno IV, N. 1). A me parrebbe dovesse stare più propriamente in fronte

(1) Prose e Poesie di L. Carrer. Venezia, Gondoliere, 1837-38.

a tutta la raccolta dei versi, perchè è la semplice affermazione che la Poesia vive eterna, passando, come la Fortuna dantesca,

Di gente in gente, e d' uno in altro sangue.

E che il Carrer medesimo non intendesse considerarla come ballata, mi par dimostrato dal fatto, che accogliendola nel Gondoliere, pochi giorni innanzi il *Cavallo d' Estremadura,* negava alla prima poesia il nome di *ballata,* concesso a questa. Nè si obietti che tale designazione mancava nel Gondoliere anche alla *Sposa dell' Adriatico:* essa vi era inserita prima che con la edizione Lampato il Carrer accettasse apertamente questo nome pei suoi componimenti.

Anche Victor Hugo aveva posto prima tra le ballate: *Une fée,* poesia in cui egli non fa che attribuire all' opera di una fata invisibile tutte le ispirazioni giungentigli dal mondo esterno. Non però che i due componimenti presentino qualche somiglianza tra loro. Quello del Carrer ha uno svolgimento che potrebbe chiamarsi storico, scendendo dalla poesia pagana alla cristiano-cavalleresca; e termina quasi come un sermoncino, sempre freddamente obiettivo, se anche l' ultimo verso esprime il cànone della scuola carreriana:

Basta un cuore a Poesia.

Une fée è invece interamente soggettiva: dà ragione della poesia, non di questo o quel popolo, non di questa o quella età, ma di Victor Hugo; e due versi splendono già di quella luce che avvolse tutta la grande poesia del proscritto di Jersey:

C' est' elle qui fait pour mon âme
De chaque rayon une flamme.

Come le due ballate medievali esaminate più sopra, *Il Moro* e *Il Cavallo d' Estremadura* presentano una vendetta: umana la prima, divina l' altra; opera di una passione amorosa e di uno sdegno lungamente com-

presso, l' una; l' altra miracolosa punizione di uno spergiuro. Anche di queste non posso determinare la fonte. Per il *Moro*, il nome del personaggio, ma nient' altro che il nome, si trova nella storia veneziana. E la storia narra che l' 11 maggio 1430 il doge Francesco Foscari fu assalito e ferito nel suo stesso palazzo da uno dei Contarini [1]; ma si capirà facilmente che con questo non intendo, non dirò di affermare, ma neppure di accennare che l' aneddoto storico suggerisse in qualche modo al Carrer l' argomento della ballata.

Per il *Cavallo d' Estremadura*, l' origine prima potrebbe anche essere spagnuola; ma non so dire per qual tramite sia giunta al Carrer, e quanto dobbiamo alla invenzione sua. In ogni modo, lasciando che altri ne determini la fonte vera, dirò che il *Cavallo d' Estremadura* è certamente fra le più belle, se pur non è la più bella ballata della nostra letteratura; una delle poche non indegne di sostenere il raffronto delle molte bellissime che hanno gli stranieri; e per la semplice ingenuità della invenzione, dello svolgimento, del ritmo (ben diverso, per quanto materialmente simile, a quello della *Fuga*, od anche della *Sposa dell' Adriatico*), produce in certo modo l' impressione di alcune vecchie romanze della Spagna.

Quale sia la fonte della terza fra le ballate edite nel 1837, lo dice il Carrer medesimo, avvertendo che Desiderio Userta fu un contrabbandiere famoso per le violenze commesse fra i monti del Bellunese nei primi dello scorso secolo. La ballata rappresenta nelle sue circostanze storiche la cattura di lui.

L' ultima edizione curata dal Carrer (Venezia, Tasso, 1845) si accresceva di tre ballate: *Jerolimina, La Suora, La Duchessa.* Le due prime erano state inserite nella *Strenna Triestina* (edita dal Cameroni), per l' anno 1843; l' altra nella stessa per il 1844.

---

(1) ROMANIN - *Storia documentata di Venezia* - Venezia, Naratovich, 1851 - IV. 169.

Jerolimina è un racconto sul fare delle novelline popolari; e per la semplicità tanto del contenuto, quanto del ritmo, si prestava a ritornare fra il popolo, dal quale forse era uscita: uno dei primi biografi del Carrer, Emilio Liveriero, (1) affermava nel 1855 che la storia di Jerolimina era narrata allora dalle nonne ai ragazzi, nelle sere d' inverno. — La *Suora* lascia intravedere una storia d' amore attraverso la forma dialogica; la *Duchessa* narra un' avventura delittuosa, ed è in parte ispirata, secondo avverte l' autore, da una reminiscenza storica.

Non faccio per ora considerazioni estetiche; solo m' importa osservare che la narrazione di un' avventura chiude nel 1845 la serie delle ballate carreriane, che in qualche modo si può fare risalire con la *Fuga* — la quale era pure la narrazione di un' avventura — fino al 1819.

Poco più di un anno era scorso dalla morte del poeta, quando una prima edizione napoletana delle opere di lui (2) riproduceva le ballate già edite dal Tasso, meno la *Suora*, forse per scrupoli religiosi. Ma nello stesso anno 1852, l' editore Cecchini di Venezia tra le *Ballate edite e inedite di Luigi Carrer* pubblicava: *La Grotta della Sol, La Greca fuggiasca, Il picciol Lazzaro, La Lontananza, I Presagi.*

Veramente *La Grotta della Sol* e *Il picciol Lazzaro* erano già comparse nel Gondoliere: la prima il 6 febbraio 1836 (Anno IV, N. 11); la seconda il 5 febbraio 1842 (Anno X, N. 6); e se il Carrer, accogliendo nel 1837 e nel 1845 fra le *Opere* le altre poesie che abbiamo veduto pubblicate nel Gondoliere al pari di queste, queste lasciava fuori, dobbiamo pensare, o che non fossero sue, o che egli le rifiutasse. Ben fece perciò il Le Monnier ad escluderle dalla bella edizione che delle Opere carreriane dette in Firenze nel 1854 (3).

(1) Rivista Contemporanea - Anno II - V. II, p. 799 - Torino, 1855.

(2) *Opere* di Luigi Carrer - prima ediz. napoletana, con cenni biografici sull' autore, raccolti da Francesco Prudenzano - Napoli, Rossi, 1852.

(3) Se ne fecero due ristampe: nel 1856 e nel 1859. Ora è da tempo esaurita, e nessuna edizione nuova é venuta a soddisfare il desiderio degli studiosi.

Anch' egli per altro pose tra le Ballate *La Lontananza, I Presagi* e *La Greca fuggiasca,* tutte e tre poesie liriche: ma il Carrer, stampando le prime due nella *Strenna Triestina* per il 1846, le aveva chiamate *canzonette;* dal che si può trarre nuovo argomento a credere che la ballata si andasse sempre più determinando nella mente sua come poesia narrativa. In quanto alla *Greca fuggiasca,* egli non era più in vita, quando il Cecchini, e poi il Le Monnier, la posero tra le Ballate.

§ 4. — La ballata romantica italiana — che si era sprigionata lirico-drammatica dall'accensione patriottica del Berchet — diventa in Luigi Carrer un quieto componimento letterario, e non ricevendo impulso dalla passione, lascia più luogo alla narrazione epica e alla rappresentazione drammatica, pur confondendosi con la lirica in taluno dei primi tentativi.

Rapida, sobria, severa incalzava l'azione nel Berchet; anche le narrazioni del Carrer hanno il pregio di non divagare troppo dal filo principale, e di non perdersi che raramente nelle nebbie di un medio evo pieno di larve e di spettri; ma procedono un po' slegate e intralciate, ed anch' esse, all' infuori delle due o tre famose: *Il Sultano, La Sposa dell' Adriatico, Il Cavallo d' Estremadura,* non hanno quello che il Carducci chiamò « anima concettuale », « fantasma primordiale » (1); quella *misteriosità* che il Goethe voleva, e che ho ricordato a proposito del *Sultano;* nella qual ballata si ha, come ho detto; ma si perde un po', per il soverchio soffermarsi sui particolari.

Niccolò Tommaseo, che aveva seguito da presso lo svolgimento poetico del Carrer, asserì che la fantasia di lui era « congegnata a mo' di mosaico, con pietruzzole colorite, non sempre però bene scelte ». (2) Volentieri accetterei questa sentenza, sembrando anche a me che il Carrer solo poche volte sappia assimilare e animare di un fresco alito di fantasia la invenzione, o propria, o

(1) Bozzetti e scherme — ed. cit, pag. 410.
(2) S. Biava e i romantici — N. *Antologia* - Dicembre 1871 - pag 699.

derivata da varie fonti; se non potesse apparire troppo severa, di fronte all' unanime favore concesso dalla critica al poeta veneto.

Nelle ballate sue si riscontra a parer mio una grande ineguaglianza, tanto nella ispirazione, quanto nella forma; secondo l' ordinamento che egli stesso dette loro, si legge la *Sposa dell' Adriatico* subito dopo la *Cappella degl' Innocenti*, imitata senza originalità, e piena di contorcimenti stranissimi nello stile peggio che dimesso (1); il

(1) Per giustificare le mie parole, credo opportuno trascrivere qui la Ballata:

La Cappella degl' Innocenti

Se dell' ebbrezza sdegno non senti,
Alla cappella degl' Innocenti
Volgendo il passo, l' evento strano
Odi che ad essa d'origin fu.
Marito e padre v' ebbe un Urbano,
Un uom deserto d' ogni virtù.

La buona moglie, tanto che visse,
Sudò pel figlio che non languisse;
Ma la meschina poichè fu morta,
Nè Urban del figlio pietà sentì,
Questi, accattando di porta in porta
Un tozzo, un sorso, traea suoi dì.

Di poco l'anno sesto varcato,
Un giorno il figlio si fu scontrato
Nell' ebbro padre, cui parte chiese
Del pan che questi teneva in man. —
Tre dubbi solvi, l' ebbro riprese,
Se aver vuoi parte di questo pan.

Qual è più dolce di tutte cose?
Pensò il fanciullo, poscia rispose:
Più dolce? Il latte della nutrice. —
La più soave, dimmi or, qual è? —
Soave? Il bacio di genitrice. —
Oh saggio invero, fanciul, tu se'!

Qual sia più dura rispondi adesso. —
Dura? La rupe che ne sta presso. —
Se vuoi dir vero, più a noi t' accosta. —
Di padre il core dunque sarà.
Ne' fianchi il prende l' ebbro, e alla costa
Sì rio lo sbatte, che ne muor là.

Dove il fanciullo spirar fu visto,
Per la memoria del caso tristo,
Nel vivo sasso dalle pie genti
Una cappella si costruì.
È la cappella degl' Innocenti,
Che veder puossi anche oggidì.

Cavallo d' Estremadura sta fra il *Moro* e *Desiderio Userta;* a poca distanza vengono la *Duchessa* e la *Suora;* poesie che sembrano come nate a stento, misere per invenzione, specialmente le ultime, cadenti per forma; tanto che nella *Suora* si leggono versi come questi:

E presso al letto
Tu rinverrai
Un bossoletto...
Ah troppo amai!
È un bossoletto
Presso al mio letto —

e in *Desiderio Userta:*

La finestra è aperta a un tratto,
E due morti sono in terra;
Nuovo scoppio, e un terzo è fatto
Freddo e inetto ad ogni guerra;
Dopo il terzo, un quarto, un quinto,
Nè si rende Userta vinto.

Alle volte in una sola ballata si riscontrano queste ineguaglianze: così *Stradella* comincia con bel movimento lirico, ma chiude con strofe che mi sembrano cadenti.

Non ostante, i critici, classici e romantici, lodarono fin dal loro apparire queste ballate; e se anche taluno, come l' Ambrosoli nel citato articolo della Biblioteca italiana, trovava qua e là qualche mancanza di chiarezza, ed altri, come Ignazio Cantù nella Rivista Europea ([1]), uno stile un po' scadente in qualche punto, tutti furono concordi nel ritenerle quanto di meglio producesse il Carrer. Questo giudizio è stato ripetuto da tutti coloro che di lui scrissero fino ad oggi.

Una sola voce, rimasta però segreta in un libro di Memorie, discorda; ed è la voce di Mario Pieri, classico impenitente tra tutte le tempeste romantiche. Egli leggeva in vecchiaia le Ballate, e con la irascibilità che gli è consueta scriveva il 2 agosto 1850: « Ho passato un' oretta piacevole al parterre, innanzi desinare; e non

([1]) Rivista Europea. — Anno I. fasc. IV. 15 dic. 1838.

per quello che vi ho letto, che mi è sembrato bene inferiore alla sua fama, e d' uno stile, non istravagante per verità, ma pedestre, e basso, e tutt' altro che poetico. Tali mi sono sembrate le ballate del famigerato Luigi Carrer. Poffar il mondo! E questi sono i gran poeti, e i gran critici de' nostri giorni! O Romantici, Romantici! O gonfi, ampollosi, tenebrosi, su le nuvole, o pedestri, meschini, triviali, esangui, sparuti, striscianti per terra e nel fango.... (1) ».

Lo stesso Pieri leggeva nei giorni seguenti le *Odi amorose*, che gli sembravano « assai belle » (id., pag. 115; 29 agosto); e i *Sonetti*, che non gli sembravano « farina dell'autore delle ballate » (id., pag. 112; 12 agosto). Perfino lamentando la morte del Carrer in un breve cenno necrologico, sentiva ribollirsi dentro l'irritazione, e scriveva: « Dio ci guardi dalle sue Ballate » (id., pag. 138; 29 decembre).

A me sembra che il giudizio del Pieri, se anche esagerato, si accosti molto al vero; se egli non vide le bellezze di alcune ballate, tutti coloro che le salutarono meraviglie di poesia, dimenticarono le sciatterie e le volgarità di concetto e di forma che deturpano alcune altre, ed offendono come un oltraggio a quella stessa Poesia, invocata in fronte al volume. Se lo *stile* non è *stravagante*, ed è questo un gran pregio, ove si pensi a tutte le stravaganze che il romanticismo importò eziandio nello stile; se talora è anche *poetico*, spesso giustifica pure tutti gl' irosi aggettivi del Pieri.

Tuttavia il Carrer è considerato generalmente come il più insigne cultore della ballata romantica italiana. Vediamo come questo vanto possa essergli contrastato da Giovanni Prati.

---

(1) *Memorie* cit. V. IV. — Ms. Ricc. 3563.

III.

GIOVANNI PRATI

Svolgimento e decadenza della ballata romantica italiana

§ 1. Ordinamento delle ballate pratiane, e le *Cantate* del 1836. — § 2. I *Canti per il popolo*, e le *Ballate* del 1843: storia e carattere di essi componimenti; cenno sulla derivazione del Prati dal Carrer, dai ballatisti tedeschi, da Victor Hugo. — § 3. Storia e carattere del secondo gruppo di ballate. — § 4. Le ballate del 1856. — § 5. Ultimi tentativi. — § 6. Considerazioni generali sulla ballata del Prati.

§ 1. — Quando i versi del Carrer, moltiplicandosi in successive edizioni nel '31, '32, '34, a Padova, a Milano, a Venezia, lo ponevano a capo del movimento letterario veneto, studiava legge in Padova Giovanni Prati, sceso nel 1830, quindicenne, dal nativo Tirolo. E certo, nè il Carrer già maturo, nè i poeti stranieri che il romanticismo rivelava all' Italia, doverono rimanere senza efficacia sull' ingegno poetico allora svolgentesi dell' ultimo rappresentante della ballata romantica italiana.

Il Berchet prima di comporre le sue romanze era stato critico; critico e poeta, filologo e giornalista il Carrer; poeta, nient' altro che poeta, il Prati. Non chiedetegli perciò che pensi intorno alle ballate: ne compone abbandonandosi alla corrente, trascinato dalla irrequieta fantasia, ma non vi ragiona sopra criticamente.

Per fortuna là dove manca la parola del poeta ne soccorre l' ingegno di un critico, il quale è per avventura ben altro poeta che non il Prati. Non appena questi ebbe chiuso in Roma la sconsolata vecchiezza, non sorrisa dalla gloria che la gioventù gli aveva promesso, e la virilità dato, Giosuè Carducci scrisse, come altrove ho detto, di lui; e nel suo magistrale studio ammise che

la ballata fosse per il Prati come « una bandita per i suoi capricci »; e quelle ballate chiamò « una specie di cantate fantastiche e di poemetti melodrammatici » (1).

In tutto lo svolgersi della sua opera poetica, dal 1836 al 1878, il Prati scrisse ballate. Tralasciando quelle del 1836 che formarono come il preludio, e quelle del '78 che son quasi un epilogo, le rimanenti potrebbero partirsi in tre gruppi: 1) Ballate anteriori al 1843; 2) Ballate comprese tra il '43 e il '47; 3) Ballate comprese tra il '51 e il '56.

Fino dal 1836 il Prati aveva dunque pubblicato in Padova, pei tipi del Cartallier, un volumetto di versi: conteneva *Odi*, *Meditazioni*, *Canzoni*, e sei *Cantate*: poesie, queste ultime, che erano nel fatto, e lo notarono subito alcuni critici, ballate sul fare del Carrer. Non mi fermerò su di esse, perchè il Prati le rifiutò, non accogliendole fra le sue *Opere;* e perchè non hanno altra importanza che di mostrare come in sull' aprirsi della sua intelligenza egli sentisse già tutte le varie correnti che agitavano l'atmosfera romantica. Reminiscenze manzoniane nelle Odi; e, pur nelle Odi, aperta e confessata imitazione di Victor Hugo (Cfr. *Una rimembranza*, *A Rina*); nelle Meditazioni forse qualche po' di Lamartine; contraffazione del trecento nelle Canzoni; in qua e là colorito orientale; per tutto, come osservarono i critici, molte belle promesse, molta sonorità, molto colore, e poca limpidezza d'immagini, e poca castigatezza di stile. (2) Di modo che in questo primo libretto si può ravvisare quello che sarà l'opera poetica del Prati.

Le cantate prenunziano le ballate anche nella scelta degli argomenti. Abbiamo medio evo, con la cupezza dei delitti nel *Pellegrino*, col misticismo dell'amore in *Adello*, con amori, tradimenti e colorito spagnuolo nella *Zingarella;* abbiamo amori che potrebbero essere anche medievali in *Elvira*, e amori veneziani nei *Figli del mare.*

---

(1) Bozzetti e scherme - ediz. cit., pag. 409-10.

(2) L'Indicatore Lombardo - S. V. t. II: aprile 1836. — Il Gondoliere, Anno IV, N. 23: 19 marzo 1836.

Robin - Hood rimaneggia una tradizione, e forse anche un'antica poesia inglese.

§ 2. — Per quello che resulta a me, il Prati mise per la prima volta il nome di *ballata* in fronte a una poesia sua, stampando *Zorama,* nel *Dono di primavera* per il 1839. (¹) E quasi quattro anni più tardi, dette questo medesimo nome a un intero gruppo di poesie; giacchè i due volumi ch'egli diè fuori a Milano nei primi giorni del 1843 recavano il titolo: *Canti lirici* (V. I), *Canti per il popolo, Ballate* (V. II) — (Milano, Ubicini - tip. Bernardoni - 1843).

A noi importa di esaminare solamente il secondo volume.

Dei venticinque componimenti compresi nei *Canti per il popolo,* alcuni sono puramente lirici, come l'invettiva contro il *Delatore,* il canto dei *Campagnuoli sapienti,* il sospiro elegiaco del *Savoiardo,* il *Lamento del povero padre;* lirico non solo, ma soggettivo rispetto al poeta, è quello ch' egli riserba a se stesso per chiudere la raccolta: *Le mie simpatie. Condannato a morte* — ove s' intrecciano l' addio alla terra e il racconto del delitto; *La rosa e gli amanti,* e *Chi ami* — nel quale ultimo per altro la narrazione ha più larga parte — si muovono con un fare tra il lirico e il narrativo, e son tutti soliloqui cui rimane estraneo il poeta, il quale comparisce invece per chiudere con una strofe di descrizione il racconto che fa liricamente della sua vita il vecchio *Giapo.* Ma la parte predominante in questi Canti è la drammatica: dieci di essi (²) non sono che piccole scene svolgentisi in un dialogo; e col dialogo si aprono e si svolgono in gran parte anche i sei rimanenti, (³) in

---

(¹) Questa strenna fu compilata forse ad iniziativa del Prati stesso, in Padova, per le nozze del conte Andrea Cittadella, cultore anch'egli delle lettere, ed amico protettore del Carrer.

(²) *La Madre e la Patria, Confidenze da giovinette, Parola del vecchio, Fanciullo smarrito, Tutto ritorna, Consiglio, Sogno dell'alba, Due ricchezze, Tentazione, La Galliani.*

(³) *Due Storie, Sonno e amore, Cercare e morire, Vendetta, Visione, Viaggio notturno.*

cui pure il poeta interviene con la narrazione, o con una sentenza morale. Di questi ultimi ricorderò i due più caratteristici: *Visione* e *Viaggio notturno;* il primo, per presentare già con larve e spiriti comparenti non si sa come per l'aria quell'apparecchio un po' coreografico, di cui il Prati tanto userà ed abuserà in seguito; l'altro per essere un indegno rifacimento del *Re degli Ontani.* Credo non inutile osservare che questa poesia era stata già pubblicata nella *Favilla*, il giornale triestino fondato nel 1836 da Francesco Dall' Ongaro [1] (Anno VII - N. 18; 30 settembre 1842); e che nella *Favilla* era chiusa da' bei versi non presi al Goethe:

> Il padre gli occhi nelle palme asconde;
> Al tronco d'una di quell'erme piante
> Si appoggia estenuato;
> Non rumor d' acque, non rumor di fronde,
> Tutto silenzio; e sul suo capo, errante
> La luna, e il ciel stellato.

Un canto per il popolo che dava fede agli spettri non soddisfaceva l'intento educatore del Prati; e una poesia che finiva lì, con una semplice immagine, per quanto bella, forse non appagava interamente il suo gusto artistico: ond' è che questo componimento, accolto pochi mesi dopo nel volume che stiamo esaminando, aveva in più una strofe, per mostrarci il luogo d' allora in poi deserto e pauroso, e quella « onesta coda » d'una moralità in dodici versi, di cui tanto argutamente ragiona il Carducci. [2]

Perchè tutti questi canti dovrebbero avere intento morale. Se parla d'amore, come è il caso più frequente, il Prati presenta un amore virginale, forte contro le seduzioni e gl' incanti della ricchezza, contro la lontananza, contro la morte: — *Chi ami, Due ricchezze, Tentazione, La Rosa e gli amanti, Sogno dell'alba* —; e que-

---

(1) Il numero della Favilla precedente a questo (N. 17 - 15 settembre 1842) recava: *Tutto ritorna, La rosa e gli amanti, Due storie, Sogno dell'alba, Chi ami.*

(2) Op. cit. pag. 407-8.

st'amore dichiara santo: — *Confidenze da giovinette* —; e con vano desiderio di nuovo amore ne punisce il tradimento: — *Cercare e morire.* — Altre volte mira a destare l'amore alla patria, ai genitori, e al lavoro: — *La Madre e la patria, Parole del vecchio, Campagnuoli sapienti* —: la pietà per le sventure: — *Due storie, Lamento, Condannato a morte* —; la rassegnazione e la fiducia in Dio: — *Visione, Il Savoiardo* —; il timore della punizione divina, l' orrore contro la vendetta e contro il delatore, il disprezzo della superstizione: — *La Galliani, Vendetta, Il Delatore,* il *Viaggio notturno.*

Questi i *Canti per il popolo.*

Il Goethe avrebbe certamente posto fra le ballate buona parte di essi, giacchè tra le ballate pose alcuni componimenti che per il genere si avvicinano a questi; quali sono, ad esempio, *In tribunale, La Filatrice,* il meraviglioso *Re degli ontani.* Non così il Prati. Nella ballata egli voleva abbandonarsi più liberamente alla fantasia, come Victor Hugo, in una narrazione più ampia, e perciò dalle brevi scene dialogiche, dalle rapide narrazioni dei *Canti per il popolo,* separò nettamente le dodici *Ballate.*

Nella poesia che serviva come di manifesto ai *Canti lirici: Le due scuole,* il Prati metteva a fronte i due campi romantico e classico, e si poneva fuori d'entrambi, esclamando: *Dal cor si favelli!* Ma se anche questa frase potesse valere come impresa ai *Canti lirici,* nelle *Ballate* egli scorrazza per verità senza freno nel campo romantico, adoperando tutti i mezzi che quali romantici voleva, nella citata poesia, rifiutati.

Delle dodici ballate, almeno sei erano state già pubblicate sparsamente: sotto il titolo *Zorama* abbiamo veduto la prima di esse: *Gelosia orientale,* nel *Dono di primavera* del 1839; questa medesima strenna pubblicava l'anno seguente *I fuochi fatui;* il *Non ti scordar di me* per il 1842, *Il fior della memoria;* nel tempo stesso il *Presagio* (la strenna, pure milanese, del Canadelli), *Tra veglia e sonno;* e la più volte ricordata *Strenna italiana, Rita. Una cena di Alboino re* esciva quasi contemporaneamente nell' *Album* della Esposizione mi-

lanese del 1842, e nel presente volume. Le altre sei erano: *Storia paurosa, Vendetta slava, Rilla, Sara, Il Destino, Convegno degli spiriti.*

Tenendo conto che la prima di queste ballate non comparve prima del 1839, e le altre tutte posteriormente, non si andrebbe forse errati ponendo la composizione di esse tra il 1839 e il 1842.

Per dire d' onde il Prati ne traesse l' argomento, si richiederebbe una conoscenza della vita e degli scritti di lui, quale io non ho potuto, per mancanza di documenti, acquistare; e una conoscenza della letteratura nostrana e straniera infinitamente più vasta che non la mia. Nè forse sarebbe mai possibile determinarlo esattamente, come il botanico non può dirci proprio da qual punto il vento abbia recato fra i crepacci dei muri i semi germogliati per la intima forza del terreno in foglie ed in fiori. Fantasia più robusta, se anche più torbida, del Carrer, egli riceve forse da più parti la ispirazione prima, ma la trasforma con la invenzione sua.

Una sola, la più bella di queste prime ballate, che son tutte storie dolorose e spesso sanguinose di amore, di gelosia, di vendetta, si appoggia sulla storia, e fu ispirata nel 1842 da un dipinto del pittore, credo milanese, Focosi. Questo dipinto figurò nel 1843 alla Esposizione di Belle Arti in Torino, e rappresenta la cena di Alboino Re [1].

Il fior della memoria ritesse malamente la pietosa leggenda tedesca del non ti scordar di me; *Rita* e *Vendetta slava* intrecciano un'avventura forse immaginaria su costumanze popolari; e la prima ci conduce con una dolorosa storia di amore e di morte nelle valli tirolesi a festeggiare il marzo nascente; la seconda fra gli slavi a compiere il feroce, ma a loro sacro dovere della vendetta.

---

[1] *Lettere a Maria*, intorno all' Esposizione di Belle arti in Torino - con versi inediti di G. Prati - Torino, presso l'editore Pietro Marietti - 1843 - Lettera III (Vedi anche in *Opere* - Milano, Guigoni, 1875 - V. II pag. 347).

Rilla e *Gelosia orientale* hanno per campo l'oriente; ma forse non più che la tinta devono alla corrente esteriore.

Le altre sei ballate non hanno altro campo che la fantasia del poeta; sono, come la casa dell'amante - demonio di *Storia paurosa*,

Fuor del cielo e della terra,
Senza spazio e senza età.

Fuor del cielo e della terra: anzi, talvolta tra il cielo e la terra, perchè il cielo interviene spesso nell'azione umana, o con fenomeni naturali, o con apparizioni soprannaturali. Senza spazio e senza età, perchè tali avventure possono svolgersi in qualunque tempo e luogo, se anche in *Sara* è designato come teatro all'amore della fanciulla e al delitto del rapitore Napoli, e se anche tradiscono di quando in quando il colorito medievale.

Questo per l'argomento. Per il modo di composizione, dirò che in tutte queste ballate abbiamo una narrazione, più o meno interrotta dal dialogo e dalla esclamazione lirica. Cominciano con un riposato fare narrativo: *Gelosia orientale, Il fior della memoria, Tra veglia e sonno, Rita*; colla narrazione, tosto trasformantesi in dramma, *Una cena di Alboino re;* e continuano, drammaticamente questa, dove in dramma si trasforma immediatamente anche la narrazione del regicidio, nella seconda parte; narrativa, con appena qualche accenno al dialogo, *Il fior della memoria;* narrativa, ma con intromissioni dialogiche, *Rita;* lirica, tranne l'ultima strofe, *Tra veglia e sonno.* Più varia, rispetto all'accozzo dei generi, *Gelosia orientale.* In altre ballate tocca al dialogo ad aprire l'azione, che si svolgerà poi narrativa, drammatica e lirica; così *Storia paurosa, Il destino, Vendetta slava,* nella quale ultima il dramma rimane dominante. Con una rappresentazione, se non con un dialogo, comincia *Convegno degli spiriti*; tra il dramma e la narrazione e la lirica, sta, non pure il principio, ma tutta la poesia che ha per titolo *Sara,* dove per altro

scorgiamo sempre l' *io* del poeta. Il quale *io* interviene direttamente ed apertamente a cominciare, chiudere, e collegare con strofe interamente liriche le due storie che scindono *I fuochi fatui* in parti distinte. Principio lirico, ma estraneo al poeta, e svolgimento drammatico, ha *Rilla*.

Vediamo adunque che per la fusione dei tre generi le ballate del Prati si riaccostano ai Tedeschi, ma quali si erano sformati riflettendosi su di lui dal Carrer; della ballata tedesca hanno l' apparenza, perché svolgono sempre un' avventura, come del rimanente quasi sempre facevano quelle carreriane, ma non mai la struttura intima, che solo poche volte il Carrer indovinò. Il Prati non stringe tutta la narrazione sotto il predominio di una idea, non la raccoglie in semplice e severa unità, non la conduce diritta e rapida allo svolgimento; ma s' indugia talvolta in una introduzione estranea all' avventura narrata, o riferentesi ad avvenimenti anteriori *(Fuochi fatui, Il fior della memoria, Gelosia orientale, Rita)*; ma divaga talvolta per viottoli secondarii, distraendo l' attenzione nostra dal filo principale *(Sara, Storia paurosa, Vendetta slava)*; ma quasi sempre, con una chiusa superflua, respinge fuori di noi l' azione che dovrebbe farci credere vera *(Fior della memoria, Storia paurosa, Fuochi fatui, Una cena d' Alboino Re)*. E assai più che nel Carrer, dobbiamo lamentare in lui gli smarrimenti in un fantastico vaporoso e grottesco; e, siami pur lecito dirlo, le incoerenze dell' espressione.

Scorrendo queste prime ballate, ci avviene di trovare (per non citare che qualche esempio) l' *orma* che *suona* (*Opere* - ed. cit. Vol. I, pag. 245), di scorgere un *pomo lucente fra i rami*, in una notte buia di tempesta (pag. 259); e di veder baciare i fiori, dolci e segreti ricordi di amore, in mezzo alle danze (pag. 267). Possiamo anche leggere strofe come queste:

— Ella non l' ode. Il fiore
Le cadde sopra il core;
I palpiti mortali
Ei di quel cor sentì.

L' angelo al ciel si volse;
Egli un effluvio sciolse
Per profumarne l' ali,
Poi su quel cor morì.

(pag. 240).

Per la predominanza di meraviglioso un po' goffo, mi parrebbe di ravvisare l' imitazione dei Tedeschi, in parte, ma più di Victor Hugo. Già nel Carducci sonò qualche accenno alla derivazione victor-hughiana della nostra ballata romantica; ma essa derivazione apparisce diversa nel Carrer e nel Prati: il primo derivò da Victor Hugo il carattere lirico dato ad alcune ballate; l'altro il concetto fondamentale, di fare del genere un campo aperto ai capricci della immaginazione, e la parte fantastica. Qualche reminiscenza del Goethe, e più del Bürger, si trova senza dubbio in questi componimenti; ma quel diavolo che schizza fiamme pestando il piè di capro sul terreno, nè il Goethe, nè il Bürger lo hanno, ed è in Victor Hugo; in Victor Hugo quelle streghe che mirano i « negri abbracciamenti » di « demoni e fate », segnando sulla cenere cabalistiche note; ed i lemuri che sbucano dalle grotte, mentre le folgori guizzano bieche a illuminare misfatti (1). E pure in Victor Hugo è quell' altro genere di meraviglioso, non così grottescamente fosco, ma forse un po' scialbo e manierato: spiriti e fate viventi tra i fiori, e negli astri, e per l' aria, ma estranei alla natura; (2) laddove nei migliori Tedeschi abbiamo di preferenza gli spiriti della natura stessa, animantesi all' ammirazione del popolo, e alla fantasia del poeta.

Fissato così il carattere della ballata pratiana, quale mi apparisce dopo un esame fatto con lungo studio, se non con grande amore, potremo esaminarne più rapidamente lo svolgimento successivo, fermandoci solo ad osservare in quanto le nuove ballate differiscono dalle prime.

---

(1) *Les deux archers*, *La Légende de la Nonne*, *A un passant*, *La ronde du Sabbat.*

(2) *Le Sylphe*, *A Trilby.*

§ 3. — Gli anni che corsero tra il '43 e il '47 furono per il Prati di grande attività poetica; e in mezzo alla varia produzione lirica, egli gettò, senza neppure addarsene, alcune ballate.

Nello stesso anno 1843 escirono in Torino le *Lettere a Maria:* alla terza lettera, dove si lodava il già ricordato quadro del Focosi, seguiva *La cena di Alboino re,* tratta dalla edizione dell' Ubicini, or ora esaminata; alla quinta una poesia nuova, senza titolo, che cominciava: « Ruello, Ruello, divora la via », e tra la settima e la ottava lettera s' insinuava, quasi a riposo dell' autore e dei lettori, un altro componimento poetico: *La fuga.*

Questa, e *Ruello* (col titolo: *Un galoppo notturno),* comparivano nei *Nuovi canti,* editi dal Fontana, a Torino, nel 1844, in due volumi: nel primo prendeva posto anche una terza ballata: *Zulia;* nel secondo *Il cavallo di Lara, Il Conte Rosso, Marinella.*

Sul finire del '46 il Prati metteva insieme un nuovo volume di poesie: *Passeggiate solitarie* (Padova, De-Marchi, tip. Liviana, 1847); tra queste poneva *I bagni di Comano,* e *Armede.* Erano scritte ambedue nel 1845, secondo la data appostavi dal poeta; e pubblicate, la prima, nel 1845 stesso, nel volume: *Viaggio da Desenzano a Trento* (1); la seconda nel gennaio 1846, dal *Giornale Euganeo* di Padova.

Sebbene siano composti in tempi diversi, e presentino grande varietà fra di loro, ho creduto opportuno di raccogliere in un sol gruppo questi componimenti, perchè mi servono a congiungere i due gruppi di poesie che il Prati medesimo presentò come ballate: quello del '43, già esaminato, e quello del '56, che vedremo in seguito.

Delle presenti poesie, solo *Armede* fu chiamata *ballata,* ma l' esempio suo ci licenzia ad estendere tal nome alla *Fuga,* a *Marinella* e al *Cavallo di Lara,* simili ad essa nella struttura; l' esempio delle precedenti ballate, e l' autorità concorde della critica, ci tolgono ogni dub-

(1) Viaggio da Desenzano a Trento - a cura della Società benacense dei battelli a vapore - Milano, Ubicini, 1845.

bio per il *Galoppo notturno, Il Conte Rosso, Zulia;* l'ultima — *I bagni di Comano* — si riaccosta alle ballate seguenti.

Io mi fermerò solamente su due poesie, che molto piacquero a quei tempi, e sono fra quelle che più si ricordano anch'oggi: *Il Conte Rosso* e il *Galoppo notturno.*

Il *Conte Rosso* ha fondamento storico - tradizionale; e forse fu suggerito al poeta dal fatto, che l' anno innanzi, in un ballo dato alla Reggia per le nozze di Vittorio Emanuele, Ferdinando duca di Genova era comparso nel costume di Amedeo VII (1). Credo che il grande favore col quale fu accolta questa poesia nascesse in gran parte dall' invito generoso ai nuovi Principi di Casa Savoia, che sonava sulla fine; e credo altresì, nessuno vorrà negare al Carducci ch' essa abbia « languori descrittivi nel mezzo », e faccia mostra di « abilità coreografica » nella « disposizione dei tre abbattimenti » (op. cit. pag. 411).

Preferisco di gran lunga il *Galoppo notturno,* dove le reminiscenze bürgeriane della prima parte non offendono, travolte come sono nell' impeto di poesia che ci rapisce irresistibilmente in quella corsa disperata. Nè la ispirazione gli venne dal Bürger, nè la imitazione fu voluta. L' urto esterno onde sfavillò la creazione originale del Prati fu la vista di un quadro che il pittore milanese Borgo-Caratti aveva mandato alla ricordata Esposizione di Torino; anzi, neppure il quadro, rappresentante una carovana d' Arabi assalita dalle tigri, ma una sola figura di esso: un cavallo impennato, che alla fantasia ammirante del poeta appariva montato « da un cavaliere che lo sfrena al galoppo via per la notte tempestosa, onde arrivare alla casa di una sua moribonda » (2). E poichè in questo galoppo notturno egli aveva un precedente bellissimo nel Bürger, naturale veniva l' imitazione, ed il Prati seppe imitare, dal Bürger derivando solo quello che si affaceva al caso suo: le immagini di

---

(1) Severino Ferrari - *Poesie del sec. XIX e XVIII* - Firenze, Sansoni, 1897, pag. 52.

(2) Lettere a Maria - Lettera V - (in *Opere* - V. II, pag. 359).

morte scaturivano di per sè dal pensiero di morte che premeva il cavaliere fuggente; la mossa del ritornello cresceva ala alla corsa, e, come l' Heinrich osservò nella *Eleonora* (1), sembrava segnare lugubremente la distanza sempre minore che separava dalla morte cavaliere e cavallo. Meno felice il ritornello della seconda parte, dove l' appoggiarsi cadenzato delle strofe sulla coppia finale dei versi, a rime piane, sembra quasi arrestare la corsa. Un po' del Bürger ritorna nei versi:

Polve e ghiaia in alto sbalza
Sotto i piè del corridore.... ;

del Prati è la figura bellissima della fanciulla moribonda; del Prati la chiusa, forse cadente.

Zulia espone con una riposata narrazione di colorito orientale le vicende di una fanciulla, consumantesi nell' inappagato desiderio d' amore ; le altre ballate accennano a un modo nuovo di composizione, allargandosi oltre misura, sciogliendo ogni freno alla compostezza del polimetro, ed arrestando il corso della poesia in lunghe dissertazioni in versi sciolti, disdicevoli quanto mai al moto rapido e vivo che dovrebbe avere, ed ebbe nei migliori, un tal genere di componimento. Così che di esse principalmente mi pare essersi ricordato il Carducci, quando chiamò le ballate pratiane « una specie di cantate fantastiche e di poemetti melodrammatici ».

Lara non è più il Lara byroniano, ma un cavaliere che si uccide per un amore tradito; la poesia si apre con un altro galoppo notturno, e tra i due funebri atti di Lara — l' uccisione del fido cavallo e la propria — reca in versi sciolti una lunga evocazione di ricordi. Nella *Fuga*, il Prati tramutò interamente un concetto che può essergli venuto dal componimento omonimo del Carrer, e del quale già si trova un accenno sul principio della *Storia paurosa:* egli trascinò la fuga degli amanti per mille avvolgimenti, fino a farli pre-

(1) G. A. Heinrich - *Histoire de la Litterature allemande* - Paris, 1870-73 (V. II, Livre VI - Chap. I, pag. 325).

cipitare nell' abisso di un torrente, per isfuggire a una ciurma di banditi; e cedè alla tentazione di soffermarsi con un centinaio di versi sciolti tra i feroci ragionamenti degli assassini e di far comparire in aria gli spiriti dei giovinetti morti. *Marinella* ed *Armede* presentano entrambe la morte di una fanciulla contrastata nel proprio amore, e si svolgono in pieno medio evo. Nella prima ritorna l' imitazione del Bürger, meno felice questa volta, e con le parti invertite: il cavaliero rapisce di notte, sul cavallo nero, uno spettro, credendolo Marinella; ed accortosi dell' errore cade fulminato, nel mentre che la fanciulla condannata ad altre nozze muore nel proprio castello.

I *Bagni di Comano* furono composti di su una leggenda tirolese; come molte altre ballate, manca essa di unità e di semplicità nella concezione, e quasi non bastasse la leggenda, soverchiamente intralciata, il Prati ci ammannisce in dodici strofe la storia del ritrovamento dei bagni, e la condisce di riflessioni filosofiche.

In tal modo le ballate di questo secondo gruppo, tanto per la scelta degli argomenti, amorosi nel genere, e medievali - orientali - spagnuoli nel colorito, quanto per la fusione dell' epica con la lirica e la drammatica, non differiscono dalle prime; ma alcune se ne allontanano per una maggiore incompostezza del disegno, un infuriare maggiore di parole, un divagare maggiore della fantasia.

§ 4. — Ed eccoci al terzo gruppo.

Nel 1856 il Prati pubblicava due nuovi volumi di versi; il primo conteneva un poema: Il *Conte di Riga,* e l' altro dodici *Ballate: Carina di Nole, Il Santuario di Vico, Rosalba di Moasca, Rodolfo dei Contini, Il Ponte di Lanzo, Galatea, La Valle di Fandaglia, La Torre di Castiglione, Casa Savoia, ovvero i conti di Viù, Il Dubbio, La figlia di Fontanamora, Re Duncano* (1).

(1) Nuove poesie - Torino, Società editrice italiana (Milano, tip. Boniotti, 1856), 2 vol. In *Opere,* ed. cit. (Milano, 1875), vol. III. - *La Figlia di Fontanamora* e *Casa Savoia, ecc.* chiudono invece il IV vol. - *Re Duncano* è lasciato fuori da questa edizione definitiva.

Un' altra ballata: *La Caccia*, era comparsa nel terzo volume delle *Opere*, che per la prima volta il Prati aveva ordinato nel 1851, come a conchiudere il primo periodo poetico, quasi interamente lirico, prima di avventurarsi nel più vasto mare dei poemi [1]. Faceva parte del gruppo: *Storia e fantasia*, il solo che si stampasse allora per la prima volta, ed è simile per carattere alle ballate del '56.

Altre poesie: *La mia bisaccia*, *Lo zingaro di Castiglia*, *La mia valigia*, erano scritte, nel 1854 la prima, nel '53 la seconda, nel '55 la terza; ma, ch' io sappia, non pubblicate per allora. Le ho trovate in quest'ordine, con queste date, e sotto la designazione complessiva di *ballata*, in fine del 1.° volume delle *Opere*, che furono edite dal Guigoni, a Milano, nel '62, e ristampate nel '75. Se nella seconda di esse la storia che s' intreccia sul fondamento filosofico può in qualche modo giustificare la designazione del Prati, il contenuto filosoficamente scherzoso delle altre non dà affatto ragione di essa.

Delle ballate del '56, *Re Duncano* fu esclusa dalle edizioni seguenti, e la sua eccessiva lunghezza mi pare possa farla escludere dal genere. Molte delle altre sembrano avere il loro fondamento su leggende piemontesi, che il poeta può avere raccolto da se medesimo, percorrendo in quegli anni il Piemonte. Per una di esse: *Il ponte di Lanzo*, lo possiamo affermare più sicuramente, giacchè porta insieme con la data l' indicazione del luogo dove fu composta: Lanzo, settembre 1855. Citerò una sola di queste leggende, come uno degli esempi più caratteristici del modo con il quale il Prati sovrapponeva la invenzione propria all' altrui.

Si narra ancora dal popolo di Mondovì, che alcuni secoli fa un giovane cacciatore ferì involontariamente un' immagine della Vergine, sorgente su un pilone isolato in mezzo a una fitta boscaglia. Dalla ferita sgorgò sangue: si gridò al miracolo, e miracoli cominciò a fare

---

[1] *Opere* di G. PRATI - ediz. ord. e riv. dall' Autore - Firenze, Paggi, 1851-52, tomi 3.

la immagine sanguinante della Madre di Dio. Tanto, che il popolo la ricoverò in una cappella appositamente eretta, e sempre più levandosi alta la fama dell' immagine miracolosa, Carlo Emanuele I ordinò la costruzione del Santuario, che si vede anch' oggi.

Nient' altro che questo si narra dal popolo: il Prati vi costruisce su tutto un romanzetto amoroso: l' erezione del Santuario di Vico è richiesta dalla Vergine, per concedere il suo perdono al feritore; il quale perdono deve togliergli il rimorso di avere ucciso per insana gelosia l' amico, e permettergli di sposare la fanciulla amata.

Queste ballate son tutte diffuse narrazioni: diverse per l' argomento, ma simili per la condotta, e non credo necessario indugiarmici. Dirò solo che i difetti avvertiti in parte nelle prime, e più nelle seconde, qui si accentuano ancora.

« Ella saprà da sè discernere ogni dì meglio nel gusto corrente, ciò che è indicazione di un bello perenne, da ciò che è un vezzo passeggiero »; [1] ammoniva cortesemente il Manzoni fin dal 1839; ma convien dire che il Prati non ascoltasse il buono invito, giacchè andò sempre più perdendosi nella nebulosità del pensiero, nella indeterminatezza della forma; e mai non fu più bizzarro, più nebuloso, più incoerente che nelle presenti ballate. Le quali ebbero severa la critica, non abbagliata dal luccichio di colori che esse mandavano. Molto largamente ne parlò nel *Crepuscolo* un anonimo, forse il Tenca stesso, che già nel 1847 aveva giudicato molto severamente le *Passeggiate solitarie*, pur ammirandone le doti esteriori [2].

E poichè nella critica del *Crepuscolo* ho veduto comporsi in chiaro disegno le idee che mi ondeggiavano attorno leggendo tali ballate, credo bene di non coprire sotto le parole mie quel lucido e retto pensiero.

---

[1] Lettera inedita di A. MANZONI, pubbl. a cura di G. Biadego, per Nozze Bellavite - Ugolini. Verona, tip. de' Sordo-Muti, 1884. V. in proposito: *Il Bibliofilo* - Anno V. N. 8 e 9 - (1884).

[2] *Rivista contemporanea* - Febbraio 1847.

Il *Crepuscolo* (Anno VII - N. 25-26 - 22 giugno e 6 luglio 1856) scriveva tra le altre cose quanto segue: « L'ispirazione gli manca quasi sempre, gli manca più ancora la sicurezza di ciò che vuole esprimere: si vede ch'ei procede a sbalzi e per impeto d'estro, non per concetto meditato e profondo..... ». E più sotto: « Nè ad altro si vede ch'egli aspira, fuorchè a colpire i lettori col portentoso d'una poesia tutta apparizioni, e prodigi, e mostruosità, la quale si presti a quella vaporosità e rigonfiatura di forme da lui tanto prediletta..... ». E più sotto ancora: « Gli esseri immateriali del Prati non han figura e contorni, e, quando la mente più crede d'afferrarli, si dileguano nel vuoto senza lasciar traccia, come un sogno che giunga confuso alla memoria. Ma non è da por mente a questo difetto, allorchè gli stessi personaggi reali dipinti dal Prati non hanno sembianze più distinte, e tutto in loro ci si mostra attraverso una nebbia che vela le forme e le altera, nella mira di ingrandirle e di renderle più interessanti con l'incerto e col misterioso ».

Chi poi volesse toccare con mano come queste ballate resistano ad un esame analitico, non ha che osservare quello che lo stesso giornale faceva di *Carina di Nole*, del *Ponte di Lanzo*, e di altre.

§ 5. — Condotto all'estremo del « falso » e del « barocco » (prendo dal *Crepuscolo* anche questi due aggettivi), il romanticismo non poteva che decadere, e insieme con esso la ballata romantica in cui tanto sfrenavasi. Non è mio compito ricercare come il Prati medesimo si andasse avvicinando ai classici: osservo solo che dopo il '56 la sua attività come autore di ballate si allentò, pur non cessando interamente.

Nel *Vade Mecum*, (1) che prenunzia già nel 1860 quell'avvicinamento, s' insinua qualche cosa che non è proprio una ballata, ma vi si avvicina: è *Volatus amor*, la quarta delle « tristi contemplazioni della vita », che formano la prima parte del libro, secondo suona la Prefazione. In vero nell' apostrofe lirica all' augellino tra-

(1) *Vade Mecum* di GIOVANNI PRATI - Pinerolo, Chiantore, 1860.

sparisce la narrazione di una tragica avventura d'amore. E nell'ultima raccolta di versi, *Iside*, (1) consegnante « alle glorie dell'arte moderna » (2) l'*Incantesimo*, il Prati introdusse sei componimenti che rappresentano le ultime reliquie del genere in Italia: *San Giacomo di Compostella, Pachita, Il Mandorlo, Il Cid, Mab, Famiglia veneziana.*

Le prime quattro ci trasportano nella Spagna; *Mab* è una fantasia intorno alla soave regina delle fate; la *Famiglia veneziana* ritesse una storia della vita presente, se con qualche fondamento di vero, non so; e nel perdono celeste accordato ad un omicida mediante l'erezione di un tempio ricorda in certo modo il *Santuario di Vico.*

Queste ultime ballate presentano attenuati i pregi e i difetti delle precedenti: sono meno scomposte di alcune, ma anche meno vigorose di altre molte. Il poeta entra subito in argomento, ma qualche volta intralcia ancora l'azione; fa un uso più parco del meraviglioso, ma qua e là il vezzo romantico rispunta di sotto il nuovo involucro classico. Do un esempio: il Cid risorge dalla tomba a vendicare l'oltraggio recato dalla forza alla debolezza, e si rivela d' improvviso così:

Se dal vulgo insino al trono
Tutti i miei cangiaron tempre,
Contro i vili io sorgo sempre,
Bella dama. Il Cid io sono.

Fin qui il meraviglioso apparisce ben conveniente alla poesia; ma il Prati si ricorda di essere il poeta di *Visione*, di *Storia paurosa*, delle *Nuove poesie*, e continua:

Così disse, e apparve cinto
D' una luce oltre il costume;
S' animò sotto quel lume
Della sala ogni dipinto;
Palpitar le antiche larve;
Diè la terra un crollo immenso,
Fu sentito odor d' incenso.....
E in quel punto il Cid disparve.

---

(1) *Iside* - Roma, Forzani (tip. del Senato), 1878.
(2) CARDUCCI - Op. cit. pag. 416.

Suona il salmo intorno intorno
Dies irae, dies illa,
Solvet saeclum in favilla,
Tuona il salmo e nasce il giorno.
Nasce il giorno e tace il coro,
Canta il gallo in cima al tetto;
E al Bivar nel freddo letto
Si ricorca il Campeadoro.

§ 6. — Le ballate del poeta di Dasindo passarono — travolte nella grande corrente di poesia che da quella inesauribile vena si riversava sull'Italia — tra un'ammirazione temperata di biasimo. E se tra le poesie di lui furono le più lette, non può dirsi, come per il Carrer, che i critici siano stati concordi nel ritenerle le più belle.

Il più autorevole tra essi, Giosuè Carducci, trovava che il Prati era « anzi tutto, e su tutto, lirico » (Op. cit., pag. 412); e Niccolò Tommaseo, ammirando fin dal '43 la « splendida copia e le animose armonie » dei canti lirici allora pubblicati dall'Ubicini, ammoniva il poeta: « Lasci stare per ora i canti del popolo, ai quali lo spirito suo non è preparato .... » [1].

Nelle ballate — che dovevano pure essere *canti del popolo* — lampeggiano come nelle liriche le mirabili qualità del poeta, pur fra i traviamenti della scuola; ma qui più che altrove queste medesime qualità sembrano produrre difetti. Par quasi ch'egli perda la voglia di meditare, abbandonandosi alla facilità meravigliosa del verso; e smarrisca il senso della misura, nel compiacimento che tanta onda di armonia doveva dare a lui stesso. L'impeto lirico è appunto il pregio maggiore delle ballate pratiane; pregio che manca a quelle del Carrer, tanto minor poeta del Prati. Il quale, rompendo i limiti qualche volta angusti della ballata carreriana, trasforma il rivo in torrente che balza impetuoso e sonoro, e manda più scintille al sole, se anche muove più mota al fondo. Le ballate del Carrer, anche quando

(1) *Studi critici* - Venezia, coi tipi di G. A. Andruzzi, 1843 - P. II - pp. 331-32.

son belle, non hanno certo il movimento vigoroso di alcune tra queste; e queste, anche quando son brutte, si salvano dal cadere interamente nel prosastico, come talora avvenne al Carrer, o per l'armonia di qualche strofe, o per lo splendore di qualche immagine, o per qualche movenza felice. Ma giustamente, per altro, osservava il Carducci che il Prati non ha una ballata interamente bella da capo a fondo, da contrapporsi alla *Sposa dell' Adriatico* o al *Cavallo d' Estremadura.*

Con tutto questo, egli è certo il più ricco cultore del genere in Italia; e con lui questo genere muore.

IV.

EPILOGO

§ 1. Rapidissimo cenno su alcuni ballatisti minori. Samuele Biava e Francesco Dall' Ongaro. — § 2. Conclusione: quando, dove, come, si svolse la ballata romantica italiana. Considerazioni sulla popolarità e sul valore artistico di essa.

§ 1. — Lo svolgimento della ballata romantica in Italia si vede nella sua linea principale attraverso i tre poeti da me studiati. La maggior parte dei ballatisti minori si raggruppano intorno al Carrer ed al Prati, e non hanno altra importanza che di mostrare quanto il nuovo genere fosse gradito alla nostra letteratura romantica. Per questa ragione credo opportuno di passar sopra ad essi; non senza però soffermarmi alquanto intorno a Samuele Biava e a Francesco Dall'Ongaro. E ciò, perchè il primo non derivò nè dal Carrer, nè dal Prati, ma scrisse contemporaneamente al Berchet, non ricollegandosi al profugo poeta, se non per l' uso di qualche metro; e l'altro, pure

accostandosi al Carrer, già autorevole quand' egli cominciava la sua carriera letteraria, e al Prati che sorgeva in quel mentre, coltivò la ballata con intendimenti proprii, e di essa ballata fu uno dei più assidui cultori.

Samuele Biava aveva scritto alcune rime in onore di Napoleone ([1]) sulla maniera dei classicisti, quando, penetrato da noi il romanticismo, vi si abbandonò tutto; e mentre il Berchet nell' esilio rendeva la ballata romantica strumento di rivoluzione, egli dimenticava con essa il presente, miseramente estenuando la poesia nei languori e fra le nebbie di un misticismo medievale, non altro che morbosità all' età nostra.

Veramente egli chiamò *melodie* tutte le sue composizioni; ma in alcune lettere ([2]) scritte a Francesco Cusani (il già ricordato biografo del Berchet) sul finire del 1824, parla di alcune *Ro.....*, evidentemente romanze, che sarebbero state allora in corso di stampa. Non ho potuto ritrovare la più piccola traccia di questa pubblicazione, e perciò non so neppure se venisse alla luce. Ma in un'altra delle citate lettere, del 20 gennaio 1826, è detto: « Io sto per compiere la riforma delle poesie dell'anno scorso per disporle insieme alle nuove per la stampa ».

Questa pubblicazione è nota. Uscì anonima, col titolo: *Esperimento di melodie liriche*, a Milano, pei tipi di Antonio Lamperti, nel 1826.

Ora, se l'autore stesso riguardava come *romanze* le poesie del '24, e si proponeva di accoglierle fra le *Melodie liriche*, è lecito pensare che queste pure fossero almeno in parte *romanze*, anche secondo l'intendimento suo. Ma non conviene sceverare le une dalle altre, perchè, se ciò non riescirebbe difficile seguendo il concetto nostro, che fa della romanza un componimento narrativo — e non più che dieci dei ventidue componi-

---

([1]) Cfr. All' Augusto Imeneo del Magno Napoleone con Maria Luigia di Austria - Omaggio poetico di varii autori - Venezia, 1810. - All' Augusto Natale e Battesimo del Re di Roma - Omaggio poetico di varii autori - Venezia 1811.

([2]) Si conservano inedite nella Biblioteca Braidense (A. F. XIII. 14. N.° 100).

menti compresi nell' *Esperimento* hanno un fondamento narrativo —, si correrebbe rischio di sostituire questo a quello dell' autore, del quale nulla ho trovato che possa darmi una guida.

La romanza del Biava derivò spesso dagli stranieri, ch' egli conosceva tanto, da apprestare un intero volume di traduzioni poetiche, delle quali dette pei giornali qualche saggio, fin dal 1831 (1). Così, da una ballata che Walter Scott inserì nel V Canto del *Rokeby*, trasse in gran parte la *Gelosia* (2); dell' altra ballata di Walter Scott: *La corona di cipresso*, si ricordò nel sospiro lirico della *Malinconia*.

Ma, o derivasse dai poeti stranieri, o dal popolo, o dalla propria fantasia, l'argomento della romanza, il Biava amò di aggirarsi nel medio evo, di medio evo tingendo perfino i versi d' amore. Una volta rimaneggiò il canto degli alpigiani svizzeri: *Ranz des vaches;* due volte celebrò affetti moderni: nella *Patria* e nella *Fidanzata del coscritto:* il lamento di un esule, quella; il pianto di una fidanzata per lo sposo soldato, questa.

Altre *Melodie*, o *lombarde*, o *italiche*, egli pubblicò in raccolte separate, ed in strenne; le une e le altre *Melodie* sono morali, e spesso simboliche; qualche volta descrittive, narrative di rado. Meditò una *Collezione* delle sue opere, e dovevano formare il primo volume di questa le *Melodie sacre*, edite dall' Agnelli nel 1835; il secondo doveva essere di *Melodie straniere;* il terzo e il quarto di *Melodie italiche*, che dovevan comprendere anche le *Melodie liriche* del '26 (3).

Non so se potè mandare ad effetto questo proposito: io non ho rinvenuto nulla nelle numerose Biblioteche alle quali mi sono rivolta.

Intorno al nome del Biava dovè levarsi gran rumore. A molti piacque; e piacque fra gli altri al Guer-

---

(1) *Nuovo Ricoglitore* (Anno VII ed VIII — 1831-32).

(2) Cfr. *L' Eco* (Anno VI, Supplemento N.º 1 all' *Eco* N.º 1 — 1 gennaio 1833).

(3) Cfr. *Il Ricoglitore italiano e straniero* (Anno II. Semestre II - 1835).

razzi, che inserì tutto l' *Esperimento* nell' Antologia romantica del '30, dopo averne accolto buona parte nel tomo 7º della ricordata *Antologia romantica* e *classica*. Ma che fosse in pari tempo violentemente attaccato, fanno fede, non solo le censure di avversari (1), ma gli stessi articoli laudatorii di amici, che quelle acerbe censure, come ingiuste, deplorano (2). Questo rumore andò a poco a poco estinguendosi, ed egli passò oscuramente l' ultima parte della vita.

Poco dopo la sua morte, ne scrisse il Tommaseo; ma più con affetto, venerazione, gratitudine d' amico, che imparzialità di critico. Basti dire che arriva ad accostarlo al Tasso e al Manzoni (3).

Ma nel 1826, egli pure ammirando grandemente il Biava, gli rimproverava il perdersi troppo spesso in argomenti medievali, e la soverchia prolissità. Intorno allo stile osservava: « A molta evidenza, franchezza, efficacia, semplicità, e splendore poetico, si congiunge assai spesso qualche inesattezza, qualche invenustà, qualche abuso di gerundii, contrario all' indole della poesia e della lingua » (4). Per comprendere come le censure siano più attendibili delle lodi, basta leggere alcuni versi

(1) *Biblioteca italiana* - Vol. 43 (3º trimestre 1826), pag. 120 e segg. V. 46 (2º trimestre 1827), pag. 443.

(2) *L' Eco* - Anno VI, 1833 - Supplemento N.º 1 all' *Eco* N.º 1. — L' *Indicatore Lombardo* - s. III, t. II (Giugno 1834), pag. 395.

(3) « In Samuele Biava sentesi il cuore di Torquato Tasso, se non ci si riconoscono la dottrina e l' ingegno, il linguaggio e la vita. Nel Bergamasco meno antico, se meno è il sapere, son meno altresì i ricercati artifizi e le imitazioni inopportunamente erudite; se non tanto compostamente laborioso, più pronto il concetto, il dire più franco e più armonioso, e che più tiene di quella terra feconda in artefici di suono e di canto ». *Nuova Antologia* - Dicembre 1871, pag. 696.

« Lombardi entrambi (il Biava e il Manzoni), i due ingegni si mostrano d' indole differente; e tali li fecero l' educazione, le letture, i colloqui, la condizione diversa. Notabile ne' Canti del Biava la spontanea, non punto affettata nè bassa famigliarità del linguaggio; notabile nella prosa del Manzoni la cura continua, pensata, sudata talvolta, dell' essere famigliare sin oltre a quello che il soggetto portava, dell' essere e voler parere ad ogni costo ». *Id.*, pag. 707.

(4) L' *Antologia* - V. 24. b. 225 (Novembre 1826). Un altro cenno laudativo sull' *Esperimento* comparve a cura del Tommaseo stesso nel *Nuovo Ricoglitore* - Anno II e III. Dicembre 1826; gennaio 1827.

della *Patria* e della *Fidanzata del coscritto*, — i due componimenti che il Tommaseo stesso, mosso per altro da un intento politico, giudicava migliori.

Nella *Patria* abbiamo un esule, che si è voluto dire fratello a quello delle *Fantasie*. Egli

Forse tratto dal desio
Giugner tacito s' immagina
Di sua casa al limitar;
Penetrarvi, e un singhiozzio
Co' suoi cari alzar di giubilo,
Novellare e lacrimar.

Novellare dell' esiglio,
Delle lunghe amaritudini,
Dei disagi che patì;
Rivedere il buon famiglio,
E quel cane che decrepito
Aspettollo e poi morì.

E la *Fidanzata* si lamenta così:

Era lieta allor sì l' era,
Che il sorriso del tuo viso
Salutandomi la sera
Al mio vigile pensier
Dischiudeva il paradiso
In un sogno lusinghier —

ed è poi rappresentata in questo atteggiamento:

Diè un grido — tacquesi. Sciolse la zona
Che il sen stringevale; ne trasse un fiore:
Baciollo, e attonita nella persona
Su lui chinavasi tutta languore.
Era di mammola fior essicato,
Che in sen riposesi dal manco lato.

Forse la timida pensò che infido
Per qualche figlia dello straniero
L' amante fossele.... Diè un altro grido,
Colpito l' animo da quel pensiero.
Ma i lai poi seguita, ch' ode cantando
Frotta d' allodole gir trasmigrando.

Se anche nell' opera del Biava vi è qualche cosa di meglio, mi pare che questi saggi licenzino a concludere

che le *Melodie* hanno solo importanza storica, per essere state scritte in parte fino dal '24, fin da quando, cioè, appena cominciavano a penetrare segretamente in Italia le due prime romanze del Berchet.

Per Francesco Dall' Ongaro la ballata fu « avviamento al dramma » (1).

Fantasie drammatiche e liriche egli chiamò le proprie poesie, (2); nel qual titolo possiamo scorgere per avventura una partizione fatta dal poeta stesso tra le composizioni tutte liriche e le ballate, a cui rimarrebbe perciò il nome di *Fantasie drammatiche;* o *piccoli drammi*, come le disse talvolta nell' argomento in prosa che prepose a buona parte di esse.

A tale concetto teorico corrisponde la pratica, giacchè queste ballate (circa trenta nella edizione definitiva del 1866) sono senza dubbio non meno drammatiche che narrative; molte si svolgono in buona parte con forma dialogica, e in alcune, come nella *Rocca di Pinzano*, e nel *Marco Cralievic*, s' introduce il vero e proprio dialogo.

Rispetto alla materia, è da osservare che il Dall' Ongaro rivendicò a sè il vanto di essere stato « il primo, o fra i primi, a trattar la Ballata tradizionale », riconoscendo come suo « maestro e rivelatore » il Goethe (la Sposa di Corinto) (3). Certo, il Dall' Ongaro, di tanto inferiore al Goethe, non potè derivare da lui, nè la profondità filosofica del pensiero, nè il magistero dell'arte; ma è pur vero ch' egli trattò più largamente del Carrer e del Prati la ballata tradizionale, e forse meglio di essi intese in qual modo un tal genere di poesia doveva essere popolare.

Con due delle prime ballate, *Il Pellegrino* e la *Rosettina*, comparse già tra le Poesie che escirono a Trieste in due volumi, pei tipi del Marenigh, l' uno, nel 1840,

(1) *Lettera di Francesco Dall'Ongaro a Vincenzo Baffi* — 23 Aprile 1862 (In: *Francesco Dall' Ongaro e il suo Epistolario scelto* a cura di A. De-Gubernatis. - Firenze, Tip. ed. dell' Associazione. 1875; pag. 218).

(2) *Fantasie drammatiche e liriche* - Firenze, Le Monnier, 1866.

(3) *Fr. Dall' Ongaro alla Baronessa Ida Reinsberg von Düringsfeld* - 5 novembre 1856 (*op. cit.* pag. 372).

del Weiss l' altro, nel 1841, il Dall' Ongaro credè di riprendere addirittura due canzoni del popolo ([1]). Dico credè, perchè se la canzone popolare, specialmente quale si canta nel Veneto, si accosta un po' alla *Rosettina*, l'altra — *Il Pellegrin che vien da Roma* — è affatto diversa dalla ballata letteraria che si proponeva d' imitarla.

Nel mentre che porgeva l'orecchio ai canti del popolo, il Dall'Ongaro traeva argomento di poesia dalla vita del popolo stesso; o rivestiva di forma poetica leggende e tradizioni illiriche e venete, intrecciando liberamente storia, leggenda, fantasia, e piegando spesso la materia a un fine morale, o sociale, o civile. Del che davagli lode il Carrer, esaminando nel Gondoliere, l' 11 Novembre 1840 [Anno 8.° N.° 46], la prima edizione delle Poesie, or ora ricordata.

Pure osservando che l' indirizzo moraleggiante del tempo portava ad una strana confusione dei criterii etici con quelli artistici, e pur non volendo giudicare la bellezza della poesia alla stregua della morale ch'ella racchiude, è d'uopo riconoscere che per lo meno questa morale c'era veramente nei canti del Dall'Ongaro; più forse che in quelli scritti per il popolo da Giovanni Prati.

Per non ricordare che le ballate più note, *Usca* (1838 ?) ([2]) e *La Perla nelle macerie* (1842) si proponevano di destare pietà per la colpa mossa dalla sventura; *Paolo del Liuto* (1838 ?) e *Ser Silverio* (1840 ?), due leggende carniche, mostravano la punizione, l' una della infedeltà ad un amore promesso, l' altra della usurpazione privata delle proprietà comunali; la *Maschera di ferro* (1843 ?), tessendo una storia sopra l' armatura conservata nella Chiesa di Santa Maria delle Grazie in Udine, inculcava

---

([1]) *Il Pellegrino di Roma* è il 113.° dei *Canti popolari del Piemonte* raccolti dal Nigra (Torino, Roux, Frascati e C. 1888, pag. 477 e segg.); la *Rosettina* è il 19.°, e si legge col titolo *Fior di tomba*, a pag. 129 e segg.

([2]) Quando non ho prove più certe, appongo il punto interrogativo alla data segnata dal poeta sotto quasi tutte le poesie (nella edizione del 1866), perchè la memoria lo trasse spesso in errore. Potrei citarne molti, ma mi contenterò di un esempio: *La luna di miele* porta la data del 1845, e comparve invece nel volume edito nel 1840.

« il perdono magnanimo delle offese » [1]; e la *Rocca di Pinzano* - che giovandosi delle cronache friulane del medio evo illustrava le rovine di due castelli sulle sponde del Tagliamento - combatteva gli ultimi avanzi del majorascato, persistente in onta alla legge.

Fra le ballate tradizionali in cui meno visibile era il fine morale, l'*Arco di Riccardo* e la *Torre della Madonna del mare* (1840) s'ispiravano a due monumenti triestini; la *Danae* e il *Tiglio di Roiano* (1842 ?) a recenti avvenimenti storici.

A questo medesimo tempo 1842 risale forse la *Vila del Monte Spaccato,* a parer mio una delle migliori ballate del Dall' Ongaro, che in essa spiega poeticamente l'origine della Bora, derivando la leggenda dalle tradizioni popolari, dalla *Storia degli Uscocchi* del Sarpi, e dalla fantasia. La sorella di nove giovani Uscocchi morti battagliando, bramosa d' imprecare eternamente la vendetta divina sugli uccisori, è tramutata in una Vila [2], che muove l' imperversare della bora per respingere dal lido illirico i legni tedeschi e veneti, nel mentre ch' ella compie per nove giorni i riti funebri sul luogo ove le periano i fratelli.

Per quanto riguarda la ballata, gli anni che corsero dal 1838 al 1843 rappesentano il tempo della maggiore attività poetica del Dall' Ongaro: allentatasi negli anni seguenti, essa venne meno quando il poeta, travolto dagli avvenimenti politici del 1848-49, compì con l' esilio l' opera prestata col braccio alla patria. Ma nel '57 cominciò a manifestarsi di nuovo, finchè nel tumulto eroico del '59-60 la ballata divenne per lui epica evocazione dei nostri màrtiri, coi *Volontari della morte ;* si appuntò, fine satira, contro il clero, col *Diavolo e il vento;* rivestì la eroica fantasiosità del popolo serbo, per invocare libertà a tutti gli oppressi, col *Marco Cralievich,* probabilmente anch' esso di questo tempo.

---

[1] *Fantasie drammatiche e liriche* cit., pag. 53. - Nota del Dall' Ongaro.

[2] Le Vile sono una specie di fate slave.

Il Dall'Ongaro parla spesso favorevolmente delle proprie ballate nelle lettere agli amici. E lodi ebbe dai contemporanei. Lo ammirò fra gli altri il Carrer, incoraggiandolo a darsi di preferenza a quel genere, non appena ne ebbe visto i primi saggi nel 1840; lo ammirò Niccolò Tommaseo, come si ricava dall'Epistolario del Dall'Ongaro, che ho già ricordato; il Tenca, o chi per lui, lo antepose al Prati, scrivendo nel Crepuscolo [Anno VI, N. 23; Domenica 10 giugno 1855] che, se nelle ballate del poeta friulano « non v'è lo stesso splendore luminoso nella forma, vi è in compenso una semplicità ed una verità che la musa un po' teatrale del Prati cerca solo per progetto, e che diventa quindi piuttosto una maniera che un'ispirazione ».

Oggi del Dall'Ongaro si ricordano più gli Stornelli politici che le Ballate; per altro a me sembra che esse non rimangano di gran lunga inferiori a quelle del Carrer e del Prati, pur avendo minore importanza, perchè il loro autore non fu caposcuola. Nè ad esse può negarsi semplicità e verità, per quanto tali pregi si accompagnino spesso ad una facilità un po' pedestre della forma poetica; nè, molto meno, può negarsi al Dall'Ongaro il merito di aver trovato nelle tradizioni illiriche e venete, ch'egli raccoglieva « per preparare la futura alleanza delle genti vicine » (1), maggior fonte di poesia, che nelle fantasticaggini medievali, spagnuole, orientali, in cui si perdevano quasi tutti i romantici.

Durante il fiorire del romanticismo, ognuno è preso dal fervore per le ballate romantiche, e ne compone in tutte le circostanze della vita, come già i sonettini e le canzonette arcadiche: nozze, lauree, ed anche, strano a dirsi, consacrazioni di sacerdoti.

Tra questi innumerevoli rimatori, sono alquanto più noti il Capparozzo, il Gazzoletti, il Fusinato.

Dell'ab. Giuseppe Capparozzo si leggono dodici ballate nella edizione definitiva delle Poesie, curata da Ono-

(1) *Fantasie drammatiche e liriche* cit. — A chi legge.

rato Occioni [1]. Ingegno limpido, ma non robusto, egli non dette a questo componimento atteggiamenti nuovi, nè lo adornò di grazia e vigoria; seppe però salvarlo da quegli smarrimenti nebulosi e da quella cupezza di colorito, che non furono sempre estranei allo stesso Carrer, cui egli seguiva. Naturale, questo, in chi aveva detto nemica all'italiana poesia l'imitazione straniera, respingendo da sè (con evidente allusione al Prati)

Erme rupi e selve brune
  Non segnate da sentier;
  Fosche notti e dubbie lune,
  Care al truce masnadier;
Nudi scheltri al buio erranti
  Sui fatati corridor,
  E castelli torreggianti,
  Cinti d'ombre e di terror —

e soggiungendo:

Lungi i nappi avvelenati
  Sovra il desco traditor;
  Lungi i crani propinati
  Degli uccisi genitor [2].

Dal Carrer mosse anche Antonio Gazzoletti, sebbene egli stesso mandasse innanzi alla raccolta delle sue Poesie, edite dal Le Monnier nel 1861, la confessione di aver bruciato « qualche granello d'incenso a tutti i gusti, ed anche sovente ai traviamenti di gusto ».

Delle ballate, nella edizione citata, una si legge tra i componimenti lirici raccolti sotto la rubrica: *Affetti e Fantasie;* ed è il *Cholera Morbus,* d'imitazione carreriana, che il Gazzoletti compose nel 1836, e pubblicò nel primo volumetto di Versi, editi nel 1838 a Trieste, pei tipi del Weiss. Le altre sono comprese sotto la designazione generale di *Racconti,* e furono scritte fra il 1840

---

[1] Poesie edite e inedite di Giuseppe Capparozzo, con prefazione di Onorato Occioni. — Torino, libreria scolastica di Grato Scioldo (Tip. Bruno), 1877.

[2] *L'imitazione degli stranieri nemica alla italiana poesia* (*Poesie* - ediz. cit. pag. 53).

e il '49, quando egli cercava « di ballatare il Friuli » — secondo l'espressione del Dall' Ongaro ([1]) — illustrandone le leggende, che insieme con esso Dall' Ongaro andava raccogliendo.

Le ballate del Gazzoletti si accostano per il genere a quelle dell' amico suo; talvolta hanno a fondamento le medesime leggende, come *Paolo del Liuto* e *Falco Lovaria,* rispondente quest'ultima alla *Maschera di ferro;* ma la stessa designazione di *Racconti,* prescelta dal Gazzoletti, fa comprendere come la parte narrativa prevalga in lui sulla drammatica.

Una larga, ma caduca popolarità accompagnò la produzione di Arnaldo Fusinato, più facile improvvisatore che artista, e perciò di poca importanza letteraria.

§ 2. — Da quanto ho esposto fin qui, spero possa rilevarsi come la ballata italiana seguisse le vicende del romanticismo. Che ne accompagnasse lo svolgimento storico, si è dimostrato seguendola nell' opera del Berchet, del Carrer, del Prati; ed osservando che di questi uno è lombardo, uno veneto, e l'altro, sebbene trentino, crebbe alla poesia nel Veneto, e che dei minori il Biava è lombardo, veneti il Dall' Ongaro, il Capparozzo, il Fusinato, si comprenderà come si propagasse segnatamente nel Lombardo-Veneto, il paese dove nacque ed ebbe pieno svolgimento il romanticismo italiano. Non intendo con questo affermare che non se ne trovino traccie nelle rimanenti parti d'Italia. Per non ricordare che due nomi, in Toscana scriveva qualche ballata il Guerrazzi ([2]); in Sicilia il poeta messinese Felice Bisazza pubblicava nel 1841 un volume di *Leggende e Ispirazioni,* dove le leggende non sono che ballate ([3]).

E credo di avere anche troppo osservato che la ballata romantica — calda di passione, ma non interamente composta a bellezza artistica, col Berchet; bella qualche

---

([1]) Lettera a G. B. Bassi - 28 marzo 1843 - (De Gubernatis - *op. cit.* pag., 195).

([2]) V. le Antologie cit.

([3]) Messina, Fiumara, 1841.

rato Occioni [1]. Ingegno limpido, ma non robusto, egli non dette a questo componimento atteggiamenti nuovi, nè lo adornò di grazia e vigoria; seppe però salvarlo da quegli smarrimenti nebulosi e da quella cupezza di colorito, che non furono sempre estranei allo stesso Carrer, cui egli seguiva. Naturale, questo, in chi aveva detto nemica all'italiana poesia l'imitazione straniera, respingendo da sè (con evidente allusione al Prati)

Erme rupi e selve brune
  Non segnate da sentier;
  Fosche notti e dubbie lune,
  Care al truce masnadier;
Nudi scheitri al buio erranti
  Sui fatati corridor,
  E castelli torreggianti,
  Cinti d'ombre e di terror —

e soggiungendo:

Lungi i nappi avvelenati
  Sovra il desco traditor;
  Lungi i crani propinati
  Degli uccisi genitor [2].

Dal Carrer mosse anche Antonio Gazzoletti, sebbene egli stesso mandasse innanzi alla raccolta delle sue Poesie, edite dal Le Monnier nel 1861, la confessione di aver bruciato « qualche granello d'incenso a tutti i gusti, ed anche sovente ai traviamenti di gusto ».

Delle ballate, nella edizione citata, una si legge tra i componimenti lirici raccolti sotto la rubrica: *Affetti e Fantasie*; ed è il *Ch[illegible] M[illegible]s*, d'imitazione carreriana, che il Gazzoletti compose nel 1836, e pubblicò nel primo volumetto di Versi, editi nel 1838 a Trieste, pei tipi del Weiss. Le altre sono comprese sotto la designazione generale di *Racconti*, e furono scritte fra il 1840

---

[1] Poesie edite e inedite di Giuseppe Capparozzo, con prefazione di Onorato Occioni. — Torino, Libreria scolastica di Grato Scioldo Tip. Bruno, 1877.

[2] *L'imitazione degli stranieri nemica alla italiana poesia* (*Poesie* - ediz. cit. pag. 53.

e il '49, quando egli cercava « di ballatare il Friuli » — secondo l'espressione del Dall' Ongaro ([1]) — illustrandone le leggende, che insieme con esso Dall' Ongaro andava raccogliendo.

Le ballate del Gazzoletti si accostano per il genere a quelle dell' amico suo; talvolta hanno a fondamento le medesime leggende, come *Paolo del Liuto* e *Falco Lovaria,* rispondente quest'ultima alla *Maschera di ferro;* ma la stessa designazione di *Racconti,* prescelta dal Gazzoletti, fa comprendere come la parte narrativa prevalga in lui sulla drammatica.

Una larga, ma caduca popolarità accompagnò la produzione di Arnaldo Fusinato, più facile improvvisatore che artista, e perciò di poca importanza letteraria.

§ 2. — Da quanto ho esposto fin qui, spero possa rilevarsi come la ballata italiana seguisse le vicende del romanticismo. Che ne accompagnasse lo svolgimento storico, si è dimostrato seguendola nell' opera del Berchet, del Carrer, del Prati; ed osservando che di questi uno è lombardo, uno veneto, e l'altro, sebbene trentino, crebbe alla poesia nel Veneto, e che dei minori il Biava è lombardo, veneti il Dall' Ongaro, il Capparozzo, il Fusinato, si comprenderà come si propagasse segnatamente nel Lombardo-Veneto, il paese dove nacque ed ebbe pieno svolgimento il romanticismo italiano. Non intendo con questo affermare che non se ne trovino traccie nelle rimanenti parti d'Italia. Per non ricordare che due nomi, in Toscana scriveva qualche ballata il Guerrazzi ([2]); in Sicilia il poeta messinese Felice Bisazza pubblicava nel 1841 un volume di *Leggende e Ispirazioni,* dove le leggende non sono che ballate ([3]).

E credo di avere anche troppo osservato che la ballata romantica — calda di passione, ma non interamente composta a bellezza artistica, col Berchet; bella qualche

---

([1]) Lettera a G. B. Bassi - 28 marzo 1843 - (De Gubernatis - *op. cit.* pag., 195).

([2]) V. le Antologie cit.

([3]) Messina, Fiumara, 1841.

volta, e qualche volta anche misera e pedestre, col Carrer; impetuosa e larga, ma scomposta, col Prati — fu grandemente accetta, e mal coltivata, in Italia.

Sorta quasi come una romanza spagnuola cui l'impeto lirico della passione di patria avesse rotto l'andamento epico, essa rimase poi ondeggiante sotto il doppio influsso dei poeti germanici e di Victor Hugo. Di quelli non comprese il concetto ispiratore, ed imitò alcune esteriorità; di questo ammirò l'incomposta esuberanza della fantasia, e tentò d'imitarlo nel lirismo del sentimento, nella diffusa onda di armonia, nello sfolgorio dei colori, nell'uso del meraviglioso soprannaturale. E nel mentre le mancavano i pregi della ballata germanica, quello che in Victor Hugo era stato sfogo di una fantasia gagliarda, diveniva sforzo e maniera. Di modo che tale componimento non ebbe in Italia importanza artistica; e nemmeno riuscì ad atteggiarsi come poesia di popolo, per quanto tutti i suoi cultori si proponessero questo fine, e almeno in parte credessero di averlo raggiunto. Essi attinsero bensì non di rado a tradizioni e leggende popolari, e porsero anche orecchio ai canti che l'opera amorosa dei folk-loristi andava traendo dall'ingiusta dimenticanza, ma non seppero derivarne alla ballata letteraria la nativa freschezza e la schietta semplicità, che ne formano il carattere e il pregio.

Volendo poi giudicare essa ballata come opera d'arte, credo opportuno ricordare quello che fin dal 1820 scriveva Giuseppe Acerbi a proposito della *Eleonora:* « ...... nella nostra lingua forse più che in qualunque altra lo stile è tutto, e quando l'abito dei pensieri non è eroico, diventano buffoneschi anche i pensieri, e perdono la loro indole, il loro carattere, il loro effetto » [1]. Se lo stile non è tutto, è però molto; e se la Poesia non è data dalla bella forma, è pur vero che per essere arte richiede una veste decente al nobile pensiero. E nella quasi generale rilasciatezza della forma, la ballata romantica italiana porta in gran parte la sua condanna.

[1] V. il cit. Proemio al V anno della Biblioteca italiana.

Non mi attento a sentenziare se la causa di tutto ciò debba ricercarsi nella qualità del genere, o nella poca abilità dei poeti. Ma a chi volesse ripetere che esso era una pianta esotica, e che per questo crebbe malaticcio sul nostro terreno, si potrebbe osservare che una pianta esotica quale il romanzo storico produsse da noi i Promessi Sposi, e che d' altra parte non mancavano esempi di un tal genere presso il popolo celto romanzo dell'Italia settentrionale, dove appunto la nostra ballata fiorì, pur traendo origine dalle letterature straniere, e non dai canti del popolo. Per altro non è lecito dimenticare che quando i suoi cultori — parlo specialmente del Carrer, e più ancora del Prati — lasciavano la poesia lirico-narrativa per abbandonarsi alla lirica pura, sapevano dare saggi ben migliori del loro ingegno poetico.

Altri, studi e risolva questi quesiti. A me sembra di potere in qualunque modo conchiudere, dicendo che la ballata romantica fu per l'Italia un' alluvione esterna; e se come le alluvioni travolse seco qualche pietra preziosa, coprì pure di rena infeconda i nostri campi, che più utilmente potevano essere coltivati.



APPENDICE

Notizie metriche

La ballata romantica italiana si svolse per metri svariatissimi e variamente intrecciati fra loro.

Il Berchet predilesse il decasillabo, non solo nei *Profughi di Parga,* ma nelle romanze propriamente dette; e tanto nel *Rimorso,* quanto nella prima e nella terza parte delle *Fantasie,* lo dispose in strofe di otto versi, tutte partite in gruppi di quattro ciascuno. In tal modo dispose anche il settenario, del quale si valse solamente nelle *Fantasie.* Foggiò anche la strofe di sei versi, raggruppandoli in due terzetti variamente legati per la rima: e fece questo, con gli ottonarii in *Clarina* e nel *Romito del Cenisio,* coi decasillabi in *Giulia,* la quale viene così ad essere perfettamente simile nel metro al coro dell'Adelchi:

Dagli atrii muscosi, dai fori cadenti.

Il Carrer adoperò di preferenza l'ottonario e il quinario doppio: nelle ventiquattro ballate sue si trova nove volte il primo, sei il secondo; soltanto quattro volte l'endecasillabo, il decasillabo, il settenario; tre il quinario, due il senario. In quanto al modo di disporre questi versi, ricorderò solo le due combinazioni principali, che sono adoperate in misura quasi uguale: la sestina e la terzina. Le quartine del Carrer (qualche volta legate a due a due dalla rima) sono formate in modi molteplici: notevoli quelle a rime piane e tronche alternate, come si hanno con gli ottonarii nella *Sposa dell'Adriatico* e nel *Cavallo d'Estremadura,* per non citar che due esempii. Ed anche alla strofe di sei versi il Carrer — a differenza del Berchet — pose quasi sempre a fondamento la quartina, facendo seguire a quattro versi piani con rime alternate un distico, spesso a rime piane,

talora tronche; ed altre volte un verso sdrucciolo e uno tronco, il quale ultimo serve a collegare due strofe.

Il Prati fu più vario di tutti nella scelta dei metri, dal quinario salendo fino al dodecasillabo, ai martelliani, agli esametri; gli uni e gli altri di questi ultimi usati però una sola volta. Ma i versi preferiti sono l' ottonario e il settenario spesso intrecciato con l' endecasillabo. Le combinazioni di tutti questi versi sono moltissime; ma il Prati, come il Carrer, adoperò più che altro le quartine, spesso riunite a due a due; e frequentemente anche la strofa di sei versi. Egli la scomparti quasi sempre in due terzetti, di sull' esempio del Berchet e del coro manzoniano, ma qualche volta riprese la combinazione del Carrer. Notevole, come proprio della ballata pratiana, è il comparire non raro del verso sciolto, e quello rarissimo dell' ottava, della terzina, delle stanze in cui s'intrecciano liberamente settenarii, endecasillabi, quinarii, e di una strofe speciale, formata di tre versi degradanti: endecasillabo, settenario, quinario, tutti rimati fra loro:

Così tu passi, e il crine hai sempre in fiore,
Ma il povero tuo cuore
Vuoto è d' amore!

[ZULIA - Op. V. II].

Metro questo trovato da Jacopo Sanvitale, e ripreso una volta dal Mameli, secondo avverte il Carducci ([1]).

Una caratteristica della ballata romantica italiana è l' uso non infrequente del polimetro.

Già nel 1810 il Berchet si valse di esso per rendere in italiano le semplici quartine di *Edevino;* ma nelle romanze sue originali non variò metro che nelle *Fantasie*.

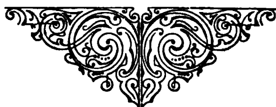
Il Carrer, sebbene riconoscesse opportuno questo cambiamento ([2]), non si attentò a farlo che in due sole ballate — *Stradella Cantore* e il *Moro* — forse ritenendo di non avere a ciò tutti gli accorgimenti necessarii.

([1]) *Nostalgia* - canto d' esilio - In: Poesie del conte F. S. Prato, Giachetti 1831 - CARDUCCI - *Bozzetti e scherme*, pag. 56.

([2]) Cfr. Gondoliere - Anno VI, N. 10: 7 marzo 1839.

Il Prati invece si sfrenò per tutti i metri più svariati nella maggior parte delle sue ballate, tranne in quelle del terzo gruppo, quasi volesse compensare con una maggiore compostezza metrica la compostezza minore del pensiero.

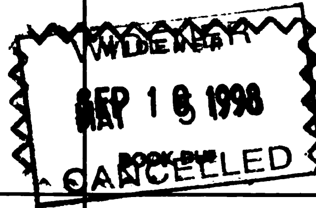
I nostri poeti romantici dicevano che la varietà del metro rendeva più sensibile il variare degli affetti; può darsi ch' essi avessero bisogno di questi mezzi esteriori; ma Dante e il Petrarca seppero esprimere tutti gli affetti nella forma immutabile della terzina e del sonetto; la romanza spagnuola si svolse sempre nell' uniforme ottonario; il Goethe e lo Schiller non pensarono mai di sottrarsi alla severa legge metrica per dar varietà alle ballate loro; nè a questa legge si sottrassero — se non in due casi particolari — le stesse ballate di Victor Hugo, che pur furono scapigliate fantasie giovanili.



INDICE




3 2044 004 781 886


CANCELLED

